شماره نوزدهم — مهر و ابان ۱۳۵۴ — ۴۰ ریال

سینما ٥٤



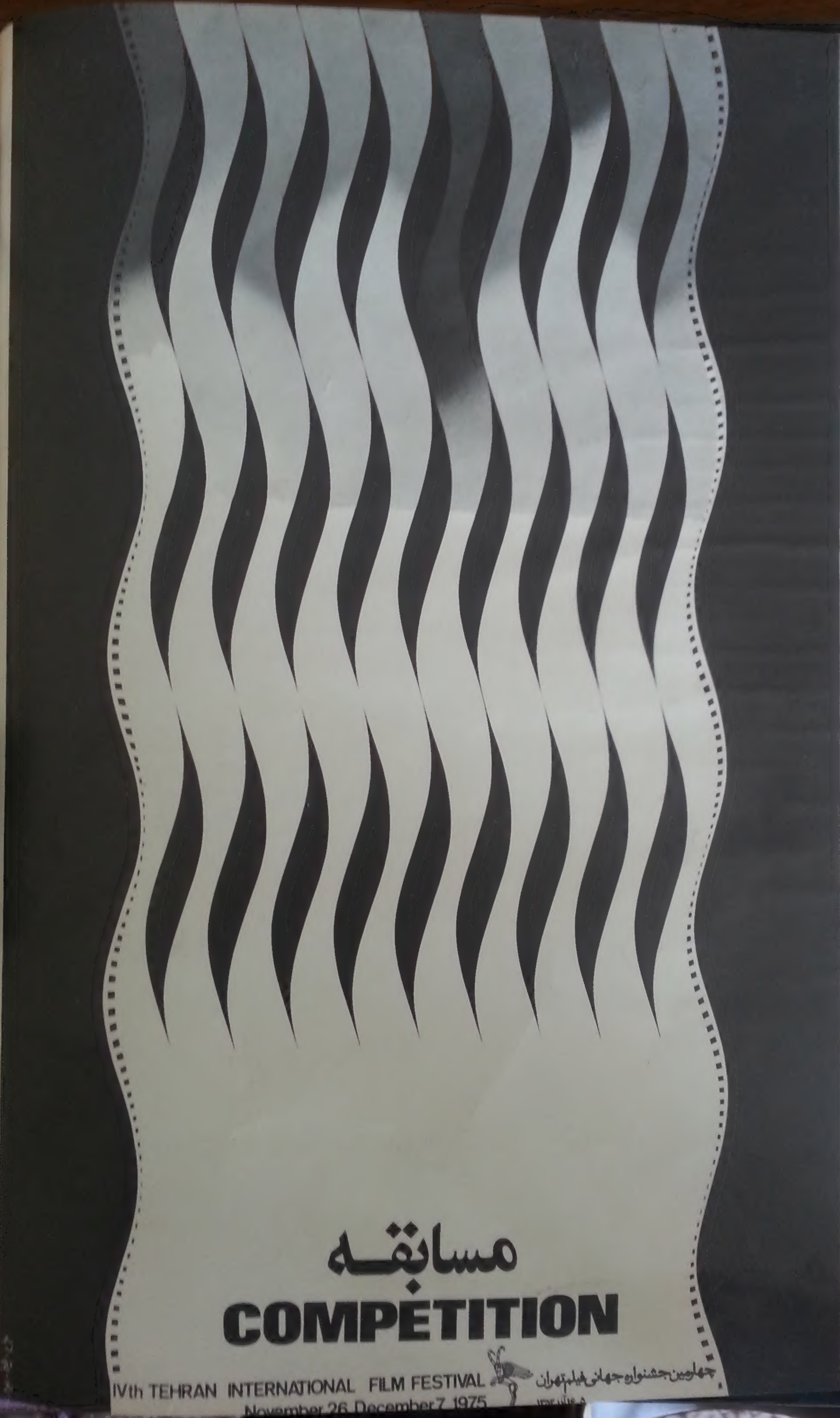
○ چارلی چاپلین : مردم به چه میخندند ؟

○ سرگذشت ادل اش اخرین اثر تروفو در جشنواره چهارم

○ اورسن ولز پیش از همشهری کین

○ ریتم و حقایق (نورمن مك لارن و مجمع فیلم ملی کانادا)

○ انتونیونی و مسافر (حرفه : خبرنگار)



مسابقه
COMPETITION
IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26 December 7 1975
چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

سینما ۵۴

مهر – آبان ۱۳۵۴

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیر نظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی‌صفحات زیرنظر : **مرتضی ممیز**

نشانی : تهران خیابان تخت جمشید – شماره ۳۰ – ساختمان شماره ۳ وزارت فرهنگ وهنر – تلفن ۶۶۸۸۵۸



ی جلد : جشنواره جشنواره‌ها
امه‌ای از : چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

دراین شماره می‌خوانید :

PROFESSION REPORTER

نوشته : ریچارد راود

ترجمه : حسن زاهدی



«مسافر» (حرفه : خبرنگار)

درچهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

پانزده سال پیش وقتی درباره فیلم‌های اولیه آنتونیونی می‌نوشتم گفتم که منظره پائیزی ودلتنگ‌کننده دشت‌های دره پو که آلدو در «فریاد» درآن‌ها بی‌هدف دور می‌زند، حضور خفقان‌آور خط افق ودیدگاهی که تابی‌نهایت باز است، انعکاسی دقیق ازوضعیت روحی آلدوست. حالا متوجه شده‌ام که قضیه عکس اینست. موضوع آن سکانس‌ها همان دشت‌های پائیزی ودلتنگ‌کننده وافق خفقان‌آور بود. این‌ها منبع الهام آنتونیونی بودند وداستان فیلم ــ ازجمله‌وضعیت روحی آلدو ــ تجلی حالت آن مناظر بود.

درآخرین فیلم آنتونیونی «مسافر» (یا «حرفه : خبرنگار») سکانسی هست که روی بام هتل میلای گائودی در بارسلونا اتفاق می‌افتد. بام چند سطحی این ساختمان فوق‌العاده پیچیده پراز دودکش، مجرای هواکش وچاه پله‌کان است. ماریا اشنایدر دریك طرف بام ایستاده وجك نیکولسون درطرف دیگر و وقتی که می‌خواهند به‌طرف یکدیگر بیایند متوجه‌می‌شوند که‌برخلاف تصورشان نمی‌توانند مستقیماً به‌سوی یکدیگر بروند و تاگریزند از پله‌کان‌های

...جیده‌ای بالا وپائین بروند و دور بزنند تا یکدیگر برسند. ممکن است این سکانس در ...ستان اولیه‌ای که توسط مارك پپلو نوشته شد ...در فیلمنامه‌ای که گویا آنتونیونی باهمکاری ... پپلو وپیتر وولن نوشته وجود داشته است. ... گمان من غیراز اینست. فکر نمی‌کنم این ...کانس حاصل کوشش کسی برای یافتن تمثیلی ...ی مشکل ایجاد ارتباط بین دو شخصیت باشد. ...عکس تصور می‌کنم که منظره این بام فکر خلق ...صحنه‌را درمغز آنتونیونی بیدار کرد ودرنتیجه ... آنتونیونی و نیز مارا ازشخصیت‌های فیلم ...نی‌تر ساخت.

حتی اگر این سکانس درداستان اولیه بود، ...ن تنها نشان می‌دهد که پپلو چه خوب این‌حقیقت را درك کرد که الهام‌بخش آنتونیونی تصویر ...ها کل انسانی دریك منظره است. زیراکه‌اکنون ...معتقدم این (هیاکل انسانی دریك منظره) موضوع ...اصلی بهترین فیلم‌های اوست ونه‌بیگانگی، ...مسئله عشق دریك جامعه صنعتی، یا انقلاب. گو ...اینکه ممکن است این عناصر بخشی ازمنظره‌باشد. ...ما مسئله مهم برای آنتونیونی چیزی است که‌همه ...نقاشان بزرگ ایتالیائی ازاستادان بزرگ ونیزی ...گرفته تا نقاشان نسل‌های معاصر باآن درگیر ...بوده‌اند: چگونه می‌توان هیاکل انسانی‌را در ...وضعیت واجد مفهومی دریك منظره قرار داد. ...منظره ممکن است یك منظره پرجنب و جوش ...شهری باشد مانند «کسوف» و «شب» ویامناظر ...دورافتاده‌ای مانند مناظر «حادثه». بیشتر اوقات ...صحنه‌های نهائی فیلم‌های او از زیباترین و در ...به‌یادماندنی‌ترین صحنه‌های او هستند: صحنه ...ترس هتل در «حادثه» وصحنه نهائی «کسوف»، ...سرزمین مبهمی که مسیر اتومبیل‌ها بدان‌می‌انجامد ...وحالا در «مسافر» صحنه نهائی فیلم که دریك ...میدان اتفاق می‌افتد. چنین می‌نماید که این ...تابلوهای نهائی آفریننده تمام فیلم بوده و در ...هرچه‌که پیشتر می‌گذرد تأثیر دارند.

درمورد «مسافر» که وضع بی‌شك چنین ...ست. ازیك‌نظر تمام فیلم‌را می‌توان مقدمه‌ای ...برای رسیدن به‌این صحنه وتدارکاتی برای ...فیلمبرداری این صحنه دانست. ومن برای‌توصیف ...فیلم ناچار باید ازمقدمه شروع کنم. فکرمی‌کنم ...حالا دیگر همه می‌دانندکه داستان فیلم مربوط ...به‌خبرنگاری است که تصمیم می‌گیرد هویتش را ...عوض کند وجای انسان دیگری‌را بگیرد. وشاید ...خیلی بهتر بود اگر این‌را نمی‌دانستیم زیراکه ...این دانش ازکیفیت مرموز وپراشاره آغاز فیلم ...می‌کاهد. فیلم ازیك قریه کوچك آفریقائی در ...میانه بیابان شروع می‌شود. جك نیکولسون ...بایك لندروور وارد می‌شود و برای رسیدن ...به‌جائی باید‌کسی راهنمائی می‌خواهد.

گفتگوی بی‌حاصلی نیم به‌انگلیسی و نیم به‌فرانسه آغاز می‌گردد وسرانجام به‌اشارات سر و دست منجر می‌شود. گویا مردم می‌فهمند او به‌کجا می‌خواهد برود (هرچندکه ما نمی‌فهمیم) وبالاخره او به‌طرف بیابان راهنمائی می‌شود. فضای گسترده وبی‌شکلی که درآن شخصی مرموز سوار برشتری بی‌حال رد پائی به جا می‌گذارد وبه‌نحوی به‌این بیابان شکل می‌دهد.

نیکولسون حالا یك‌راهنما دارد. آمابه‌کجا؟ آنها لندروور را رها می‌کنند ویك صعود پنج ساعته‌را شروع می‌کنند. پیش‌ازآنکه به‌مقصد برسند راهنما ناپدید می‌شود بی‌آنکه بفهمیم چطور، بجز چندکلمه‌ای که درباره اسلحه وجنگجویان برزبان آورده می‌شود. نیکولسون به‌لندروور برمی‌گردد وبراه می‌افتد ولی چرخ ماشین درشن گیر می‌کند. نیکولسون به‌چرخ و سپر ماشین لگد می‌زند و سه عبارتی که برزبان می‌آورد: «کثافت... بسیار خوب... مهم نیست» برای ما گویای تمامی شخصیت اوست.

قطع می‌کنیم به‌هتلی کوچك دریك‌دهکده: نیکلسون خسته وکوفته وارد می‌شود وبه‌اطاقش می‌رود. اما نه‌پیش‌ازآنکه ما تمام تالار ورودی هتل‌را ببینیم و دوربین (بیهوده؟) درامتداد سیم چراغی پراز سوسك حرکت کند. وقتی نیکولسون به‌اطاق همسایه‌اش می‌زود ومی‌بیندکه مرده است ظاهراً ازیك حمله قلبی، ناگهان نوای نی مراکشی به‌نشانه چیزی به‌گوش می‌رسد (بجز این درفیلم تقریباً موسیقی دیگری به‌گوش نمی‌رسد.) بادبزنی را می‌بینیم که بالای سر می‌چرخد. وبعد صدای فیلم به‌گذشته برمی‌گردد وما گفتگوئی‌راکه روز پیش بین این دو مرد رخ داده گوش‌می‌دهیم ودرمی‌یابیم که نام نیکولسون دیوید لاك ونام مرد دیگر رابرتسون است واینکه نیکولسون یك خبرنگار تلویزیونی است که مأموریت دارد فیلم مستندی دربارهٔ چریك‌ها، بسازد. رابرتسون درباره حرفه خودش حرفی نمی‌زند جزاینکه مجبور است بیشتر وقت‌ها تنها سفر کند.

آندو خیلی شبیه‌هم هستند وفلاش‌بك صدا هنگامیکه ما به‌نمائی ازنیکولسون درحال عوض کردن عکس پاسپورت‌ها قطع می‌کنیم ادامه می‌یابد. صدای پره بادبزن هنوز شنیده می‌شود وما یك ضبط صوت می‌بینیم‌که نوارش درحال گردش است. بنابراین آنچه شنیدیم یك فلاش بك‌نبوده ومافقط به‌نوارضبط شده گوش‌می‌دادیم. ودراین لحظه فلاش‌بك‌که تا این‌لحظه فقط شامل صدا بود یك فلاش‌بك‌کامل می‌شود وما آندو مردرا دربالکن اتاق لاك می‌بینیم. لاك ضبط صوت را خاموش می‌کند و فلاش‌بك متوقف می‌شود. پس ما واقعاً داشتیم به‌گفتگوی ضبط شده‌گوش می‌دادیم منتها صدای نوار به‌نحوی فلاش‌بك تصویری را موجب گردید. یك لطیفه؟ بله وبسیار جذاب به‌ویژه اینکه آنتونیونی عادت نداشته اینگونه بازمان ومکان بازی‌کند. درطی فیلم شاهد لطیفه‌های دیگری نیز خواهیم بود.

حالا آماده بخش اصلی داستان هستیم‌که خیلی بیشتر ازآنست‌که ازیك فیلم آنتونیونی انتظار می‌رود. لاك باهواپیما به‌لندن برمی‌گردد (او یك انگلیسی است‌گو اینکه درآمریکا بزرگ شده) ومخفیانه به‌آپارتمانش می‌رودکه چند چیز را بردارد. درسرراهش او (وهمچنین ما اگرکه بقدر کافی دقیق باشیم ــ زیراکه صحنه موردنظر بیش‌از لحظه‌ای نمی‌پاید) متوجه ماریا اشنایدر می‌شویم‌که روی یك نیمکت جلوی ساختمان نیمه تمام بلومزبری‌سنتر نشسته است. (آنتونیونی به‌نحوی موفق می‌شود این توده عظیم سیمان‌را به‌زیبائی پیازادل‌پوپولو نشان دهد.) لاك بلافاصله به‌مونیخ می‌رودکه درمسیرجریان زندگی‌جدیدی که‌پذیرفته قرار گیرد ومتوجه‌می‌شودکه‌رابرتسون درگذشته ــ درنتیجه حالااخود او ــ یك‌قاچاقچی اسلحه ایده‌آلیست بوده است. او این موضوع‌را درکلیسائی‌که یك عروسی درآن برگزارمی‌شود کشف می‌کندویکی ازویژگی‌های این فیلم‌حضور مدام‌کلیسا درصحنه‌های آنست.

درهمین احوال درلندن همسر لاك ریچل درمی‌یابدکه علی رغم جدائی‌چندساله پس‌ازمرگ شوهر به‌سرنوشت او علاقه‌مند شده است. وقتی این موضوع‌را بافاسقش درمیان می‌گذارد، او باتمسخر جواب می‌دهد: «شاید اگر سعی کنی بتوانی دوباره اورا اختراع‌کنی». واین گفته آغازگر کارهای بعدی ریچل است.

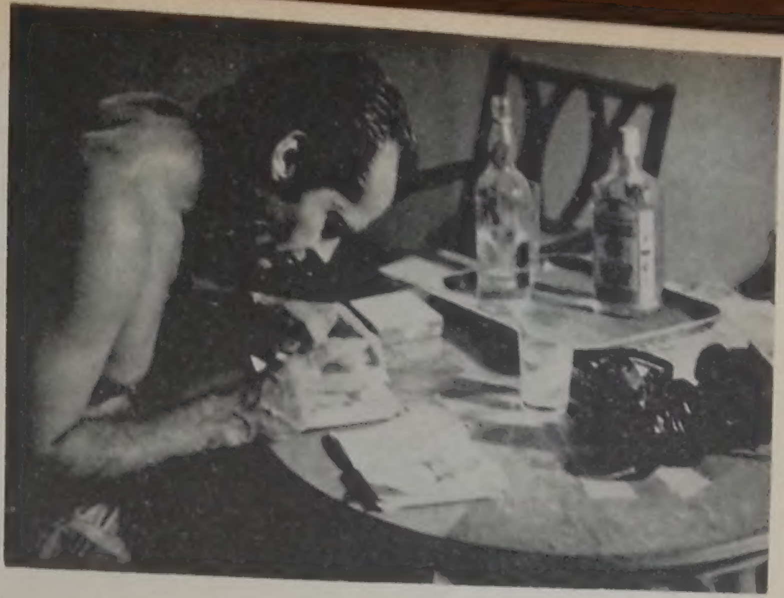
درحقیقت او ازپیش کارکشف دوباره لاك را شروع کرده است. همزمان باصحنه عروسی درمونیخ ما شاهد چند فلاش‌بك مرموزبوده‌ایم: لاك درباغ خانه‌اش درلندن، برگ‌های سوخته پائیزی وریچل‌که ازیك پنجره طبقه بالا به‌او نگاه می‌کند. چند لحظه بعد قطع می‌کنیم به‌لندن به‌ریچل ــ ظاهراً درزمان حال ــ که‌از همان پنجره طبقه‌بالا به‌همان باغ نگاه‌می‌کندوخاطرات گذشته‌را درمغز مرور می‌کند. این یك نمونه پیچیده‌تر ازبازی‌هائی است‌که آنتونیونی بازمان ومکان دارد. درصحنه‌ای‌که لاك به‌عقد زندگی جدیدش درمی‌آید، بی‌اختیار صحنه عروسی گذشته‌اش‌را به‌یاد می‌آورد، وما می‌توانیم صحنه‌ای را که ریچل غمزده از پنجره به بیرون نگاه می‌کند به‌عنوان تخیل لاك ازاینکه همسرش درآن لحظه مشغول چه‌کاری است بپذیریم و یا به‌عنوان یك تصویر واقعی ازکاری‌که ریچل دارد حقیقتاً انجام می‌دهد. هردو شکل قضیه

جور درمی‌آید.

درمونیخ برنامه سفر لاك بەدستش داده می‌شود وحتی یاك دوست، دختر فرضی‌هم برایش تعیین می‌شود. یکی‌ازرابطهایش می گوید- سلام مرا بەدایزی برسان. اولین توقف گاه بارسلوناست وما اورا درحالیکه گوئی سوار تراموای برقی است می‌بینیم که ازکوه پائین می‌آید. او در تراموای بایك مرد سالخورده صحبت می‌کند، بعد بامرد سالخورده دیگری درپارك صحبت می‌کند وبعد با ماریااشنایدر دریك ساختمان گائودی. لاك بەاو می گوید، «من آدم دیگری بودم. من آن شخص‌را باآنکه درحال حاضرهستم عوض کردم.» دختر می گوید، «هرروزخیلی‌ها ناپدید می‌شوند واو جواب می‌دهد، «بله، هربار که اتاق‌را ترك می کنند». واین گفته یاد وحدت دوباره خانواده الیوت را درمن بیدار می‌کند: «آیا دوباره برخورد خواهیم کرد؟ — چه‌کسی دوباره برخورد می کند؟ — برخورد کردن ازآن بیگانگان است — آنان‌که یکدیگررا نمی‌شناسند باهم برخورد می کنند». ودرحقیقت مسافران تنها سفر می کنند و «مسافر» فیلمی است درباره کسانی‌که یکدیگررا نمی‌شناسند یاحتی خودشان را. اشنایدر لاك‌را نمی‌شناسد ورابرتسون راهم نمی‌شناخت؛ لاك‌رابرتسون‌را نمی‌شناخت‌واشنایدر را هم نمی‌شناسد. ریچل لاك را نمی‌شناخت؛ هیچکس کسی‌را نمی‌شناسد. الیوت گفته است: «ما دوست نداریم ازیك‌پنجره منظره‌های‌متفاوتی ببینیم» اما این دقیقاً چیزی است‌که برای شخصیت‌های این فیلم پیش می‌آید. ریچل از پنجره طبقه بالا نگاه‌کرد وشاخه‌های سوخته‌را ندید. نیکولسون ازیك کافه درمونیخ وارد یك تراموای در بارسلونا می‌شود.

درسرتاسر فیلم ما فیلم‌های رنگی ۱۶ میلی‌متری که ازحوادث آفریقا گرفته شده‌می‌بینیم که ریچل و دوستش مارتین‌که یك تهیه‌کننده تلویزیون است دارند بەعنوان یادبود ازلاك‌سرهم می‌کنند (دوباره اورا اختراع می کنند). در جریان‌ساختن فیلم ازموجودیت رابرتسون‌آگاهی می‌یابند. آخرین نفری‌که بەتصور آنها لاك‌را زنده دیده است وبەدنبال او می‌روندکه اطلاعاتی درباره آخرین ساعات زندگی دیوید بەدست آورند. اما وقتی ریچل وسائل شخصی لاك را درسفارت‌خانه یك‌کشور آفریقائی مجهول‌بەدست می‌آورد متوجه می‌شودکه عکس روی پاسپورت بەشوهر «مرحومش» تعلق ندارد.

حالا دیگر لاك و اشنایدر بارسلونارا ترك کرده‌اند؛ وماآنهارا اولین‌بار دریك کافه کنار جاده می‌بینیم صحنه‌ای‌که می‌توانست ازیکی از فیلم‌های ایتالیائی آنتونیونی گرفته شده باشد.



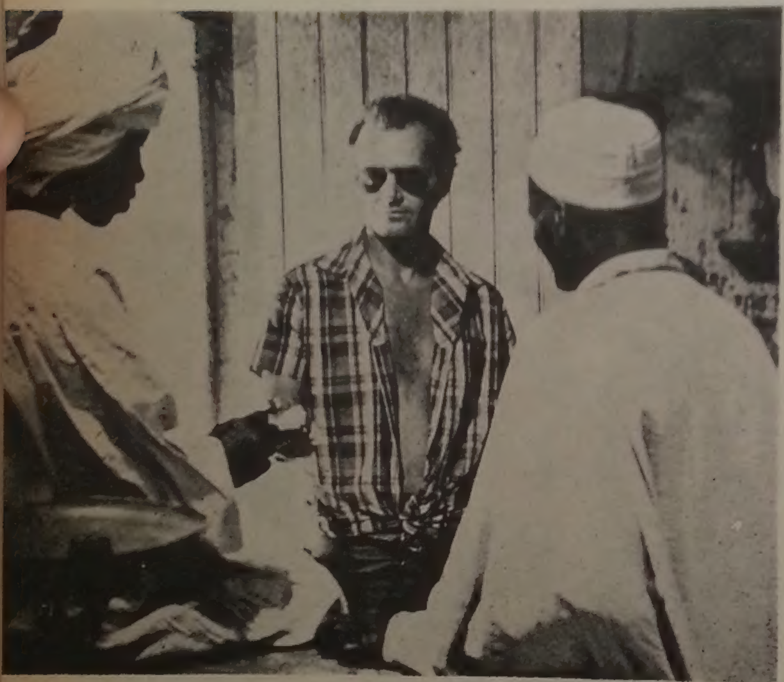




... کافه‌را ازمدیترانه جدامی کندو گفتگو
... آنهارا صدای غرش اتوموبیل‌ها قطع
... گفته نمی‌شود ، اما این صحنه
... چیز مهمی
... از لحظات خاصی است که آنتونیونی بسیار
... می‌آفریند ــ مانند صحنه فرودگاه کوچك
... ــ لحظه‌ای ازآرامش وزیبائی باطنی .
... وعده‌گاه بعدی درمسیر سفر : پلازا ده‌لا
... (یك کلیسای دیگر) درمکانی که خیلی
... فاشیستی متروك در «حادثه» است .
... کسی دراین وعده‌گاه‌ها پیدایش نمیشود
... آنها تنها وقتی قطع می‌شود که آنتونیونی
... وبه‌صحنه‌هائی از زندگی لاك که ریچل
... دارند به‌هم پیوند می‌کنند ، قطع‌میکند.
... زندگی جدید خسته شده ومی‌خواهد آن
... افکند . و اشنایدر بـرای تشویق او
... راه ناگزیر است تظاهر کند می‌خواهد
... کند . ریچل به‌اسپانیا می‌آید وکم مانده
... آنورا درتالار ورودی هتل پیداکـنـد .
... به‌تقاضای ریچل درتعقیب آنهاست وضمناً
... ازطرف نمایندگان یك دولت آفریقائی که
... باآن درنبرد هستند ، نیز تحت تعقیب
... حلقه محاصـره تنگ‌تر می‌شود . اما
... لاك‌را ترغیب می‌کندکه ادامه دهد .
... به‌چیزی معتقد بود واین چیزی است
... می‌خواستی ، اینطور نیست؟» ــ «اما او
... ــ «ولـی تو نمرده‌ای». و لاك تسلیم
... بقید این شرط که آنها برای احتیاط ازهم
... شوند وسه روز بعد همدیگـررا درطنجه
... کنند .

... و تنها به‌هتل دلاگلوریا دریك‌شهر کوچك
... و در آنجـا به او گفته می‌شودکه خانم
... قبلاً وارد شده است . خانم رابرتسون
... کسی نیست جز اشنایدر . تقریباً به‌آغـاز
... بزرگ پایان فیلم رسیده‌ایم ، اما قبلاً
... که دیگر باید گفته شود . لاك برای دختر
... مرد کوری‌را حکایت می‌کندکه در سن
... سالگی بینائی‌اش‌را به‌دست آورد . ابتدا
... خوشحال بـود ، اما به‌تدریج روحیه‌اش
... بدتر گردید . هیچکس درباره کثافت‌وزشتی
... چیزی به او نگفته بود . وقتی‌که کور بود
... خوشحالی درخیابان راه می‌رفت . اما حالا
... درخانه می‌ماند وازرفتن به‌بیرون وحشت
... . پس‌از سه سال او خودش‌را کشت . وقتی
... دوربین درامتداد سیم چراغ برق حرکت‌می‌کند،
... ناگهان برآشفته فریاد می‌زند : «اینجا چه
... داری می‌کنی . بهتراست بروی». و او
...

حالا صحنه آماده است . لاك روی تختش
... اطاق طبقه هم‌کف درازکشیده . دوربین به‌فرا
... او به‌طرف پنجره‌نظردارد. پنجره بامیله‌های
آهنی محدود است؛ ورای پنجره یك میدان‌وسیع قرار دارد ؛ تقریباً خالی است ، تنها یك مرد پیر پشت به‌دیواری که منظره‌را محدود می‌کندنشسته است . دوربین آرام شروع به‌حرکت می‌کند از نیکولسون می‌گذرد وبه‌پنجره نزدیك می‌شود . یك اتوبوس مدرسه‌را می‌بینیم که ناشیانه‌وبی‌هدف میدان‌را دور می‌زند ؛ یك نفر دارد تمرین‌میکند. اشنایدر ازپهنه تصویـر ــ ازپائین سمت راست به‌بالای سمت چپ ــ می‌گذرد ؛ موسیقی ــ یك پاسادوبل ــ شروع‌می‌شود . پسر کوچکی‌درلباس قرمز ازمیدان می‌گذرد وچیزی (یك سنگ؟) را به‌طرف پیرمرد پرتاب می‌کند . یك اتوموبیل



وارد میدان می‌شود بایك سرنشین سیاهپوش‌ویك سرنشین سفید پوش. (آیا آندو نمایندگان دولت آفریقائی هستند؟) دختری درلباس قرمز به‌سمت راست می‌رود . یك سگ ازپهنه تصویر ازراست به‌چپ می‌گذرد . اشنایدر دوباره درکادر تصویر می‌آید . مردی بااو صحبت می‌کند ؛ مردها بسمت پائین وراست تصویر حرکت می‌کنند بعد به‌طور عرضی به‌سمت چپ و بعدهم به‌سمت راست وبالای تصویر می‌روند .

دوربین تقریباً به‌میله‌های پنجره رسیده است. اتوموبیل دیگری واردمی‌شود. ما نزدیك‌تر می‌شویم . اشنایدر بامرد پیر صحبت می‌کند . صدای آژیر به‌گوش می‌رسد . وبعد باحالتـی شگفت‌انگیز وتعالی‌بخش که تنها باصحنه‌رستاخیز درفیلم «کلام» کارل درایر قابل مقایسه است ما

ازمیان میله‌های پنجره می‌گذریم . وهیجان ما تنها زائیده حقه‌سینمائی اجراشده نیست ؛ احساس می‌کنیم سفری خارق‌العـاده را شروع کرده‌ایم بی‌آنکه بدانیم کی وکجا به‌پایان می‌رسد ــ جز اینکه احساس می‌کنیم باید بامرگ خاتمه یابد . درعین حال احساس آزادی وسبك‌بالی می‌کنیم، نمی‌دانیم درپیش چه داریم اما می‌دانیم‌که برای همیشه چیزی‌را درپشت سر گذاشته‌ایم . بنابراین ازیك نظر مقایسه باصحنه رستاخیز در «کلام» ــ که اتفاقاً به‌مغزم خطور کرد ــ بی‌ربط‌نیست ؛ بااین تفاوت‌که این بار این بیشتر یك صعوداست تا یك رستاخیز .

پلیس رسیده است ؛ بچه‌ها جمع می‌شوند . بعد دوربین حرکتی به‌شکل حرف اُمگای یونانی شروع می‌کـنـد . بدین‌ترتیب‌کـه ابتدا به‌جلو می‌رود بعد به‌تعقیب اشنایدر به چپ می‌رود وقتی که به‌دیوار روبروی میدان می‌رسد بایك حرکت دایره‌ای وبازهم درتعقیب اشنایدر به‌طرف راست می‌رود . درطی این حرکات اتوموبیل پلیس دیگری‌نیز این بار باریچل ودوست تهیه‌کننده‌اش رسیده است . مابه‌سوی راست پیش می‌رویم وبعد آرام دریك‌مسیر منحنی به‌عقب‌به‌سمت در ورودی هتل دلاگلوریا می‌رویم . وقتی به جلوی هتل می‌رسیم‌دوربین ــ درلحظه‌ای‌که ریچل واشنایدر وارد هتل می‌شوند ــ باحرکت عرضی درامتداد هتل پیش می‌رود . وقتی درامتداد هتل به‌پنجره اطاق لاك نزدیك می‌شویم ، آنها (ریچل‌واشنایدر که درتصویر نیستند) ازدالان هتل به‌اطاق او







می‌روند. ودوربین فقط وقتی می‌ایستد که به میله‌های آهنی پنجره اطاق او می‌رسد. درداخل لاك هنوز روی تختخواب درازکشیده، اما اکنون مرده است. ظاهراً او باشلیك گلوله مردانی که درتعقیب رابرتسون بوده‌اند کشته‌شده. ریچل روی او خم می‌شود ومی گوید: «هیچوقت او را نمی‌شناختم» اشنایدر می گوید: «من می‌شناختم».

قطع به‌نمائی ازهتل ازوسط میدان. شب نزدیك شده است. چراغ‌ها روشن می‌شود. مرد پیر دور می‌شود وعناوین فیلم ظاهر می گردد.

سفر طولانی به‌پایان رسیده وآنتونیونی به‌خانه بازگشته است. همه تردیدهای من درباره سه فیلم آخر آنتونیونی ــ که ضمناً اولین فیلم‌های رنگی او نیز بودند - درطی آن نمای هفت دقیقه‌ای خارق‌العاده محو می‌شود. وهر گونه تردیدهائی که‌درباره خود فیلم«مسافر» تاآن لحظه داشته ناگهان بی‌اهمیت می‌نماید. البته هنوز معتقدم که پیچ‌وخم‌های سیاسی فیلم چندان مشخص ومؤثر نیست، زیراکه پیام‌های سیاسی دریك سطح کلی مطرح ساختن مسئله‌ای‌را روشن نمی‌سازد. یك کشور مجهول ودرنتیجه غیر واقعی که درآن چریك‌ها بادولت می‌جنگند چیزی بیش‌از عکس‌العمل‌های ازپیش آماده شده برنمی‌انگیزد. برطرح داستان نیز ایرادهائی وارد است. این طرف وآن‌طرف رفتن باعجله ریچل و مارتین فاقد یك انگیزه جدی است وبهرحال بازی جنی‌ران‌ایکرویان هنری‌درنقش این زوج چندان متقاعدکننده نیست. برخی از تمهیدات دیگر فیلم خالی ازایراد نیست: مثلاً درشکه (نعش‌کشی؟) تازه رنگ شده درمونیخ، جنبه «درانتظارگودو» گونه جستجو برای «دایزی» که البته هیچ‌وقت دیده نمی‌شود، مگر آنکه او همان اشنایدر باشد (که درفیلم اسمی ندارد) واگر هم چنین است چه‌کسی اهمیت می‌دهد.

این چیزها می‌توانست هرفیلم کم‌ارزش‌تری را بی‌اعتبار سازد، اما آنتونیونی پیروز است، چرا؟ به‌خاطرمیزانسن، به‌خاطرنحوه قراردادن بازیگران درصحنه، درمناظر بیرون و دربرابر ساختمان‌ها. جك نیکولسون موفق می‌شود شخصیت اولین قهرمان مرد مثبت آنتونیونی را خوب ارائه دهد (که‌کار آسانی نیست). ابتدا تصور می کردم روش واقع‌گرایانه او درانسانی ساختن یك شخصیت مناسب کار آنتونیونی‌نباشد. اما چیزی که شخصیت مرموز ومبهم لاك‌را مؤثر می‌نمایاند، تضاد ذاتی موجود در روش طبیعی اودر اجرای یك نقش‌غیرطبیعی‌است. نیکولسون نقش اورا به‌عنوان یك راز بازی نمی کند، بلکه توازن دقیقی‌را بین واقعیت وانتزاع رعایت

می‌کند. ماریا اشنایدرهم دریك نقش به‌همان اندازه مشکل موفق است. گوئی آنتونیونی قصد داشته نشان دهدکه می‌توان ازاو به‌نحوی متضاد باروش برتولوچی در «آخرین تانگو» استفاده کرد وازاین‌جهت او رنگ‌پریده وساده وعاری ازتاکید است البته به‌هرحال ته‌مانده سرسختی ذاتی او به‌چشم می‌خورد.

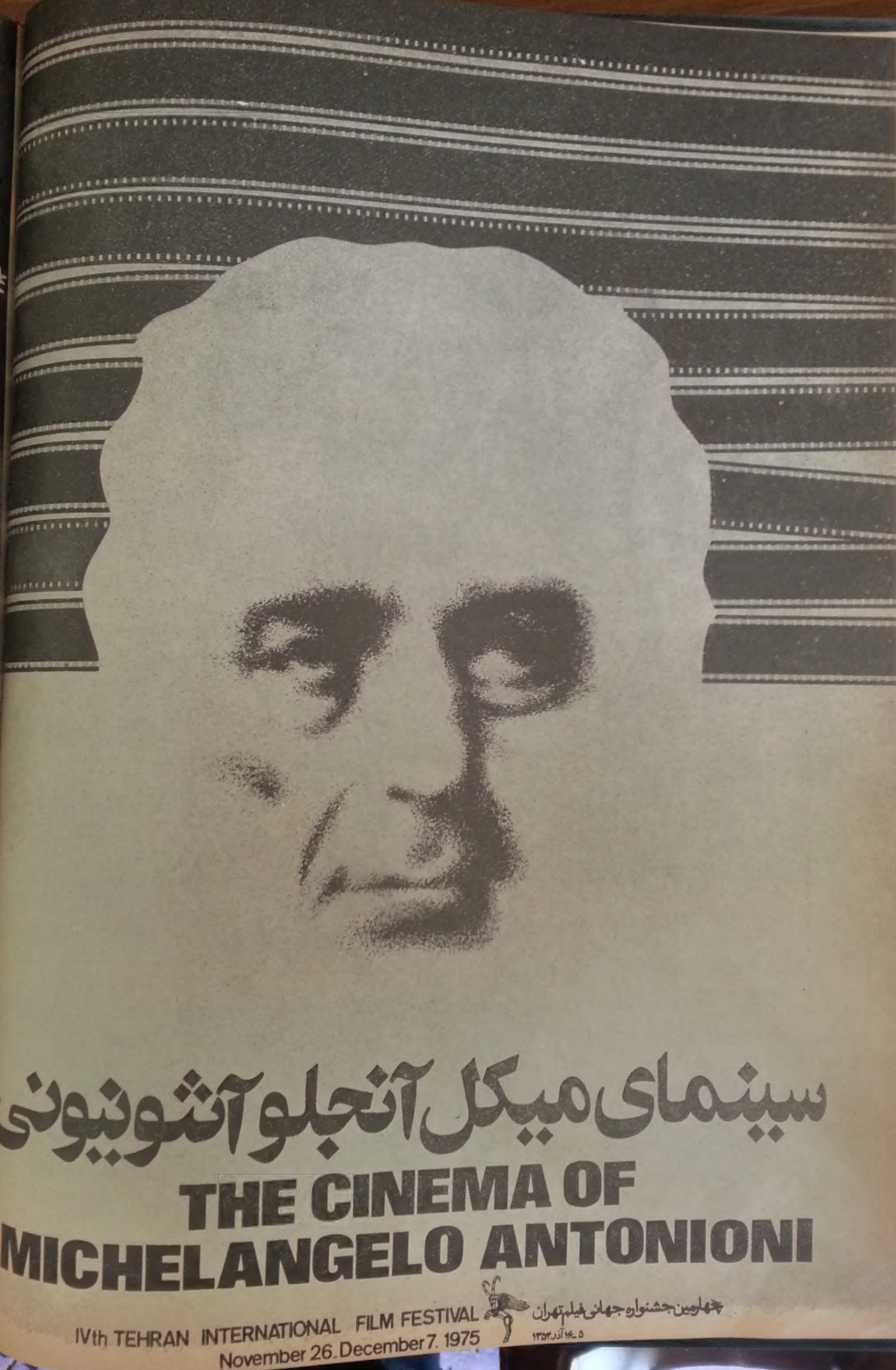
تم این فیلم باموتیف «هیاکل‌درچشم‌انداز» ارتباطی متفاوت باارتباط فیلم‌هـای ایتالیائی آنتونیونی بااین موتیف دارد (گو اینکه ظاهراً معماری ومناظر مدیترانه‌ای برای او مناسبتر از مناظر بیگانه و دورازذهن است). در «مسافر» این ارتباط بیشتر غیرمستقیم وبیان نشده است. درحقیقت تم فیلم ـ جستجو برای هویت یابرای تعهد - بسیارگذرا وازطریق تضادهای کنایه‌آمیز بیان می‌گردد. هرقدر آنتونیونی رابطه بین شخصیت‌ها ومحیط فیزیکی‌را نزدیکتر می‌سازد، فاصله آنها ازاین محیط بیشتر به‌چشم می‌خورد. هتل دلا گلوریا، هتلی محقر وبدون زرق‌وبرق وازنظر معماری نسبت به‌ساختمان‌های گائودی دربارسلونا یانسبت به‌کلیسای مونیخ بسیار ساده است. ومیدان جلوی هتل دلاگلوریا چیزی از جهت ساختمان بلومزبری نداردکه درآن هیچ چیز (جز نگاه‌گذرائی به‌اشنایدر) اتفاق‌نمی‌افتد. درحقیقت‌هم شاید تضاد بین مبهم‌بودن پیـام سیاسی فیلم ونامعلوم‌بودن هدف قاچاقچی اسلحه وچریك‌ها و اهمیت تقریباً مذهبی سفر لاك طنزآگاهانـه‌ای ازطرف آنتونیونی باشد. یك مرگ دراطاق یك هتل دریك منطقه گرمسیر، مرگی دیگر درهتلی دیگر دریك منطقه‌گرمسیر: اینها مقصدهای سفر هستند. وبین این دو مرگ چه بدست آمده؟ «تولدی بود، بی‌شك ـ گواه داشتیم وتردیدی نبود ـ تولد ومرگ‌را دیده بودیم، ومتفاوت ازهم می‌پنداشتمشان... مرگی دیگررا شادمانه می‌پذیرم» (بازهم ازالیوت)

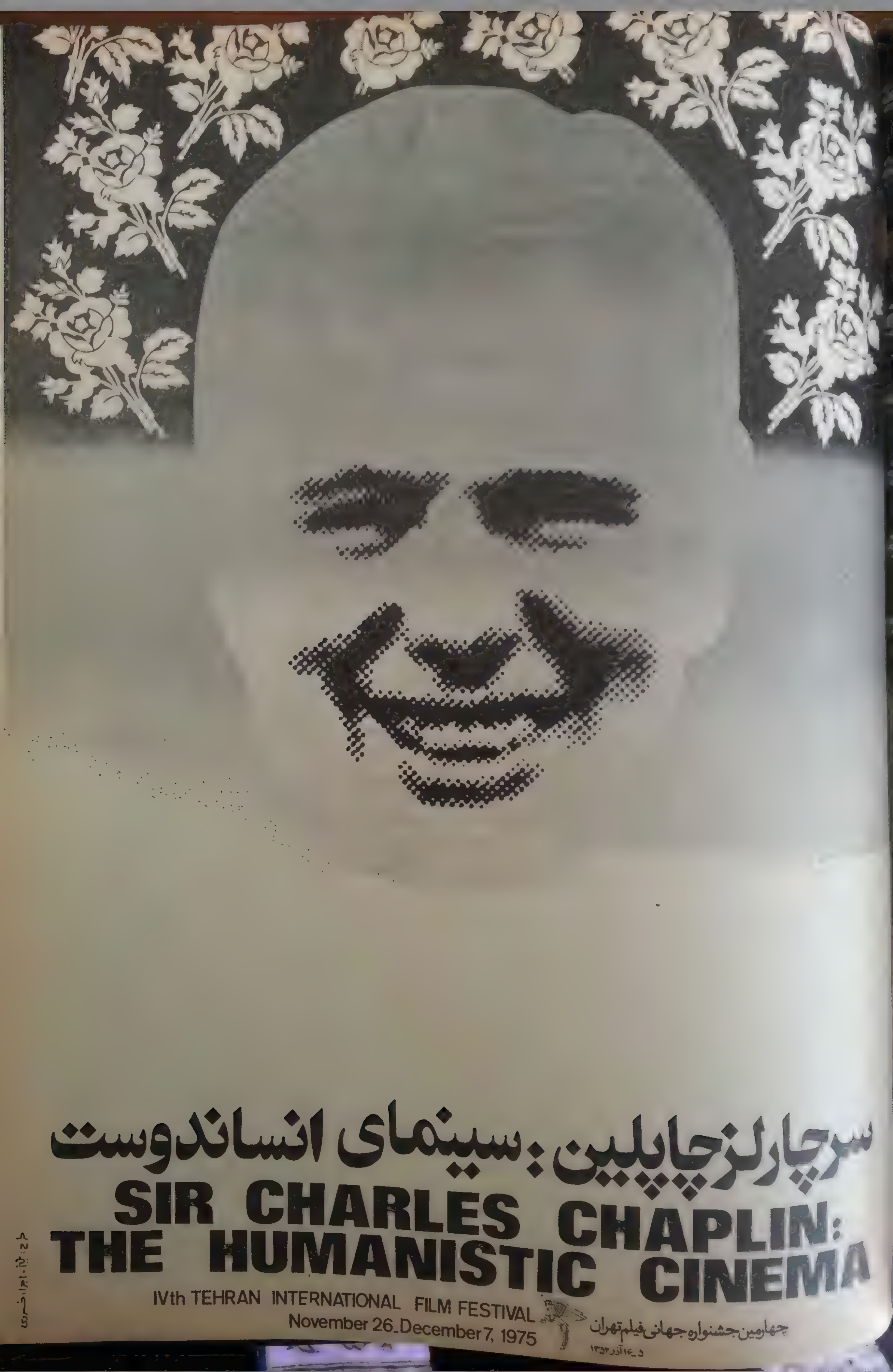
قاعدتاً ما باید شخصیت اشنایدررا که‌طرفدار زندگی وجوانی است به‌عنوان شخصیت مثبت فیلم بپذیریم. اما فیلم به‌نحوی ساخته شده‌که معتقدم حتی اگر آنتونیونی ازنظر فکری با او موافق باشد، تولد دوباره لاك به‌عنوان رابرتسون در اتاق یك هتل تنها به‌مرگ رابرتسون در اتاق هتلی دیگر می‌توانست بیانجامد.

پانـزده سال پیش در بررسی سبك کار آنتونیونی اشاره‌ای کردم به «استفاده مستقل‌وغیر وظیفه‌ای او ازحرکت دوربین برای آفرینش طرح‌هائی که خودبه‌خود ارضاء‌کننده هستند... ما را به تماشای رقص شکل یافته حرکات دعوت می‌کندکه تمامی فیلم‌را همراهی می‌کند» اشکالی غیرتجربی درزمینه تصویر ـ تجربه‌ای خالص درشکل (فرم) ـ به‌دست می‌دهد». من هنوزهم دراین عقیده پابرجاهستم، گو اینکه خیلی‌ها معتقدندچیزی به‌نام فرم خالص نمی‌تواند وجود داشته باشد. اما باید چنین چیزی باشد زیرا که درغیر اینصورت فیلم‌های آنتونیونی نمی‌توانست موفق باشد. آنتونیونی هرقدرهم‌که آدم بابصیرتی باشد، یك‌کارگردان روشنفکر نیست؛ هرقدرهم‌که عقاید واندیشه‌ها برای او جالب باشند، اینها منبع الهام او نیستند؛ هرقدر هم‌که انسان‌ها برای او جالب باشند، درفیلم‌های او روانشناسی آنقدرکه تصور می‌کردیم، مهم نیست. هرقدرهم‌کـه آنتونیونی ازنظر سیاسی متعهد باشد، یك‌کارگردان فیلم‌هـای سیاسی نیست. (اخیراً او جائی گفت: «اساساً سینما اخلاقی نیست، بلکه عاطفی است».)

صحنه میدان درآخر فیلم «مسافر» به‌عقاید مطرح‌شده درفیلم یا به تم آن ارتباطی ندارد. تم فیلم نقطه آغاز ونقطه پایان آنست. هرچیز که ازلحظه‌ای‌که دوربین شروع به‌حرکت می‌کند تالحظه‌ای‌کـه ازحرکت می‌ایستد اتفاق می‌افتد درباره خودش است. نقاشان بزرگ به‌نور وسایه و رنگ ـ بافت کمپوزیسیون توجـه داشتند؛ وآنتونیونی‌نیز به‌این مسائل توجه دارد. معماران بزرگ رنسانس وباروك به‌مقیاس ونسبت حجم‌ها، ساختمان‌ها وتوده‌ها علاقه‌مند بودند واین علاقه‌مندی آنتونیونی نیز هست. اما برخلاف آنهـا آنتونیونی می‌تواند فضارا ازطریق حرکت وصدا نیز مشخص کند واین ابزار دردست او حال‌که دیگر برخلاف سه فیلم قبلی‌اش رنگ تمام توجه اورا به‌خود اختصاص نمی‌دهد بسیارمؤثرتراست. آنتونیونی دیگر صحنه‌را نقاشی نمی‌کند ودرنتیجه ابعاد اساسی معماری دقیق‌تر آشکار می‌گردد. به‌دلایل تجارتی از «مسافر» سه نسخه متفاوت موجود است. نسخه‌ای‌که من دیدم ۱۲۵ دقیقه است‌کـه تمام دقایق، ثانیه‌هـا (۷۵۰۰ ثانیه) وکادرهای‌آن (۱۸۰,۰۰۰ تصویر و کمپوزیسیون) باحرکت، گفتگو وصدا به‌صورت یك تجربه حسی یگانه تلفیق می‌گردد. این شاید کار کوچکی به‌نظر آید ویاتمرینی بیهوده ـ اما برای من این فیلم تجربه‌ای است به‌مراتب هیجان‌انگیز تر ازسه فیلم قبلی او که نفوذ وتسلط رنگ نابودشان‌کرده وخیلی سینمائی‌تر ازهنج فیلم روانی اولش. معماری‌را موسیقی منجمدشده گفته‌اند. ودوربین متحرك آنتونیونی آنرا ازانجماد درمی‌آورد و این آب‌شدن آبشاری ازصدا وتصویر وموسیقی سرازیر می‌سازد.




سینمای میکل آنجلو آنتونیونی
THE CINEMA OF
MICHELANGELO ANTONIONI
چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران
۵-۱۴ آذر ۱۳۵۴
IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26_December 7. 1975


سرچارلز چاپلین: سینمای انساندوست
SIR CHARLES CHAPLIN:
THE HUMANISTIC CINEMA
IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26_December 7, 1975
چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران
۵_۱۶ آذر ۱۳۵۴

CHARLY CHAPLIN

نوشته : چارلی‌چاپلین

ترجمه : مسعود مدنی

مردم به‌چه می‌خندند*

[illegible] جشنواره جهانی فیلم تهران



[illegible] نظر ان بود [illegible] ها بلیرها به انواع و اقسام [illegible] سینما ، دو برابر نشاندادن [illegible] عادی دیگر خنده مردم را باعث [illegible]

[illegible] خنده‌دارتر از این که مردی روی‌پرده [illegible] مسخره‌گرفته شود، این است که واقعه [illegible] ئی پیش بیآید ولی او انکار [illegible] چیز غیرمترقبه‌ای برایش پیش آمده [illegible] که ظاهر خود را نیز آبرومندانه حفظ کند. شاید بهترین نمونه از این دست، مرد مستی است که صحبت‌کردن و راه رفتن‌او [illegible] لو میدهد ولی با آبرومندی سعی میکند بشما بقبولاند که اصلاً مست نیست.

[illegible]ین آدم از کسی که خیلی هم سرحال و با نشاط باشد و آشکارا مستی‌اش دیده شود کوچکترین اهمیتی به‌آگاهی دیگران از این موضوع ندهد ، خیلی خنده‌دارتر است . شخصیت‌های مست صحنه تئاتر تقریباً همیشه در حین مستی سعی به‌حفظ ظاهر خود هم دارند، زیرا که مدیران تماشاخانه‌ها دریافته‌اند که این سعی به‌حفظ ظاهر خود موضوع خنده‌داریست. بهمین دلیل است که تمام فیلم‌های من دارای یك‌چنین اساسی‌هستند. من‌دچار دردسری میشوم و این فرصت بدستم میآید که خیلی جدی باشم و خود را یك جنتلمن عادی کوچك نشان دهم. بهمین دلیل هرچند دردسری که دچارش شده باشم، ناگوار باشد، حتی‌اگر با سر بزمین خورده باشم، در کمال وقار و خیلی جدی عصایم را میگیرم، کلاهم‌را روی‌سرم صاف وگره‌کراواتم را محکم میکنم.

من آنقدر از این نکته درفیلم‌هایم مطمئن هستم‌که نه‌تنها همیشه سعی میکنم خودرا گرفتار وضعیت‌های ناجور کنم، بلکه سایر شخصیت‌های فیلم را نیز به‌این سرنوشت دچار میسازم. دراین موارد همیشه هدفم ایجاز است. مقصودم این‌است که اگر یك واقعه میتواند دوبار بیننده را بطور کامل بخنداند، این‌واقعه را ازدوحادثه جدا از هم که همان اثر را داشته باشد نشان میدهم.

درفیلم «ماجراجو»، من این‌کار را ابتدا با قراردادن خودم روی یك بالکن درکنار یك دختر وخوردن بستنی انجام دادم. در طبقه زیر بالکن، یکی از آن خانم‌هـای چاق محترم و خوش‌لباس را سر یك میز گذاشتم بعد در ضمن خوردن بستنی، گذاشتم یك تکه بستنی از قاشقم بیافتد و از توی شلوار گل‌وگشادم بگذرد و از بالای بالکن روی گردن این‌خانم بیافتد.

اولین خنده تماشاچیان در این صحنه از دستپاچگی‌من بخاطر دردسری‌که خودم گرفتارش شدم ناشی میشد. دومین خنده وبیشترین خنده لحظه‌ای پیش آمد که تکه بستنی روی گردن آن خانم محترم میافتد، او جیغی میکشد وشروع میکند به‌تکان دادن خودش، در این صحنه فقط یك واقعه نشان داده شد، درحالیکه طی آن دونفر به دردسر گرفتار شده بودند و همچنین تماشاچیان دوبار بطور کامل خندیده بودند. در یك شوخی ساده‌ای مثل این شوخی، دونکته واقعاً انسانی دیده میشود. یکی لذتی است که تماشاگرمتوسط ازدیدن اذیت وعذاب ثروتمندان میبرد و دیگری تمایل او به تجربه‌کردن آن احساس است که آنرا روی پرده یا صحنه تئاتر میبینند.

یکی از مواردی که درکارهای تئاتری بسرعت میتوان دریافت، احساس لذتی است که تماشاچیان بطورکلی ازدیدن ثروتمندانی‌میبرند که بدترین حوادث بسراغشان میآید. دلیل امر، دراین حقیقت نهفته است که نه‌دهم مردم جهان فقیرند و باطناً از اینکه یك‌دهم دنیا ثروتمند هستند ناراضی‌اند.

اما اگر مثلاً من بستنی را روی‌گردن یك زن عامی میانداختم، درآن‌صورت بجای خنده، سمپاتی تماشاگران نسبت به‌زن جلب میشد، و از آنجا هم که زن عامی آبروئی ندارد که بریزد، موضوع هم دیگر خنده‌دار نمی‌بود، اما انداختن بستنی‌درگردن یك‌زن‌ثروتمند از نظرتماشاچیان



دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰)

[illegible] چیزی است که باید بسر ثروتمندان بیاید، [illegible] تماشاچی‌ها همان حالاتی را که شخصیت‌ها در حوادث دارند احساس کنند، منظورم [illegible] بستنی را دراین صحنه مثال [illegible] — وقتی زن ثروتمند از افتادن بستنی [illegible] بخود میلرزد تماشاچیان هم با او میلرزند. آنچه شخصیت را در فیلم در موقعیت [illegible] قرار میدهد همیشه باید برای تماشاچی بطور کامل روشن و آشنا باشد. [illegible] اینصورت تماشاگران اصلاً موضوع را [illegible] تماشاگران با دانستن اینکه [illegible]» با دیدن این صحنه بر خود [illegible] در صحنه فوق بجای بستنی ازچیز [illegible] که تماشاچیان بلافاصله [illegible] میدادند، فیلم نمیتوانست موضوع [illegible] انداختن کیك‌های خامه‌ای به [illegible] فیلمهای قدیمی نیز بر چنین اساسی [illegible] بود. تماشاگر میدانست که کیك‌های [illegible] است ومیتوانست تصورکند، بازیگر چه احساسی دارد اگر یکی از آن‌ها بصورتش پرتاب شود.

بسیاری از من پرسیده‌اند که فکر اصلی شخصیتی را که بازی میکنم ازکجا پیداکرده‌ام. میتوانم بگویم‌که این‌شخصیت ترکیبی ازبسیاری از انگلیسی‌هائی است‌که در طول سالها زندگی‌ام درلندن آن‌ها را دیده بودم.

وقتی کمپانی « کی‌استون » که اولین فیلم‌های خود را درآن تهیه‌کردم، از من‌خواست «شبی در یك موزیك هال انگلیسی»، پانتومیمی را که مدت‌ها درآن بازی داشتم رها کنم و در فیلم بازی‌کنم، در مورد پیشنهادی که بمن شده بود، بلاتصمیم‌بودم. زیرا اساساً نمیدانستم چه‌نوع شخصیت کمدی را میتوانستم در سینما بازی‌کنم. بعد از مدتی به‌فکر تمام انگلیسی‌های کوچك جثه با آن سبیل‌های کوچك و سیاه، لباس‌های چسبان وعصاهای خیزران‌افتادم، آن‌وقت تصمیم گرفتم‌که ظاهرم را از روی‌آنها درست‌کنم. پیداکردن فکر آن عصای خیزران شاید بهترین شانسی بود که در زندگی نصیب من شد. یك دلیلش این است که این عصا، سریع‌تر از هرشیئی دیگر مرا در ذهن تماشاچیان جای میدهد. دلیل دیگرش این که من موجودیت این عصا را در فیلمهایم پرورش داده‌ام تا آنجا که تقریباً دارای یك جنبه کمیك شده است. بسیاری اوقات میبینم که خودش را دور دو پای کسی میپیچد، یا روی شانه کسی میرسد و خنده‌ای در دل تماشاچیان میاندازد، بدون آنکه حتی خودم هم بدانم که این من بودم که عصا را در دست داشتم.

بسیاری از اوقات درموقع نمایش‌فیلم‌هایم، در مواجهه با صحنه‌ای از فیلم که اصلاً نظر نداشتم خنده‌دار باشد، خنده ضعیفی میشنوم. ناگهان‌گوشهایم را تیز میکنم و از خود میپرسم چرا فلان صحنه تماشاچیان را خنداند.

از یك‌جهت رفتن‌من جهت دیدن فیلمهایم، واقعاً همان کاری است که تاجر میکند، میرود ببیند مردم چه‌میپوشند، چه‌میخرند وچه میکنند. هرکس که مطابق ذوق و سلیقه عمومی کار میکند، باید اطلاعاتش همواره در مورد «آنچه مردم دوست دارند» تازه ودست اول باشد.

همانطورکه مردم را در سالن سینما تماشا میکنم‌که ببینم چه موقع میخندند، هرجای دیگر هم برای بدست آوردن موضوعی که آن‌ها را بخنداند، تماشایشان میکنم. مثلاً روزی داشتم ازکنار یك اداره آتش‌نشانی رد میشدم. شنیدم که زنگ خطر بصدا درآمد و دیدم که افراد آتش‌نشانی از میله پائین‌آمدند و سوار کالسکه‌هایشان شدند وبطرف محل‌آتش شتافتند. ناگهان رشته‌ای از امکانات کمیك به‌ذهنم خطور کرد. دیدم که غافل از صدای زنگ خطر آتش‌سوزی در بستر خوابیده‌ام. این موضوع میتواند توجه عموم تماشاگران را بخود جلب‌کند، زیرا همه ازخواب خوششان میآید.

بعد دیدم‌که ازمیله پائین‌آمدم، به‌اسب‌های

* مقاله فوق در سال ۱۹۱۸ و در آغاز دوران شهرت «چارلی‌چاپلین» نوشته شده‌است.



هجوم به‌سوی طلا (۱۹۲۵)

... قهرمان زن ... را نجات ... در ... میکند، ... اسب ... حرکت میکند، ... موضوع‌های دیگر ... همین مایه‌ها. من این موضوع‌ها را به ذهن ... بعد وقتی، فیلم «مامور آتش‌نشانی» ... همه‌اشان استفاده کردم. درحالیکه ... آتش‌نشانی را ندیده بودم، ... امکانات مضحک یك مامور آتش‌نشانی ... خطور نکرده بود. یك موقع دیگر داشتم ... یك ... میشدم، به‌این‌فکر ... که چطور از این کار میتوان در فیلمی ... کرد و بالاخره هم فیلم «مسئول فروش» را براساس آن ساختم. دیدن یك مسابقه بوکس موضوع فیلم «قهرمان» را بمن داد که در آن من نقش بوکسور ضعیف‌جثه‌ای را که با مخفی کردن یك نعل اسب دردستکشش، حریف سنگین وزنش را شکست میدهد بازی کردم.

در فیلم دیگری، یك اداره کاریابی را بعنوان بنیان اصلی فیلم بکار گرفتم. بعبارت دیگر آگاه بودن همبستگی من از امکانات کمك ... و جریاناتی که در زندگی روزمره ... نتایج ... بهمراه داشته است. مثلا یك‌بار در یك رستوران نشسته بودم. ناگهان متوجه مردی شدم که یك چند یاردی دورتر ظاهر در مقابل من خم شده ولبخند میزد. من که فکر کردم میخواهد رفتار دوستانه‌ای داشته باشد، در مقابلش خم شدم و متقابلاً لبخند زدم. وقتی این کار را کردم، ناگهان اخم‌هایش را درهم کرد. با خودم فکر کردم مقصودش را درست نفهمیده‌ام. دقیقه‌ای‌بعد دوباره لبخند زد. من هم دوباره خم شدم ولی بار دیگر اخم‌هایش درهم رفت، نمیتوانستم بفهمم چرا دائماً لبخند میزند و اخم‌هایش درهم میرود تا آن‌که به‌پشتم نگاه کردم و دیدم که مرد دارد به‌یك دختر خوشگل سلام میکند. اشتباهم مرا بخنده‌انداخت! درحالیکه این اشتباه ازطرف من طبیعی بود. بدین ترتیب وقتی چند ماه بعد فرصتی برای استفاده از این صحنه در فیلم «زندگی سگی» دست داد، ازاین حادثه استفاده‌کردم. موضوع دیگری که در مورد آدم‌ها بسیار بکار میگیرم، علاقه تماشاگر عادی به عوامل تضاد وغافلگیری است. فهمیدن این موضوع فقط به یك آگاهی ساده و البته به دانستن این موضوع بستگی دارد که بشر از دیدن ستیز میان خوب وبد، غنی و فقیر و برنده و بازنده خوشش میآید. دوست دارد، درمدتی نزدیك به‌چند دقیقه، هم گریه‌کند و هم بخندد.

برای آدم عادی، تضاد یعنی جالب بودن و از آنجا که اینطور است، من همواره از این موضوع درفیلم‌هایم استفاده میکنم.

اگر درفیلم‌هایم، پلیسی مرا تعقیب میکند، همیشه پلیس را چاق و دست‌وپا چلفتی نشان میدهم درحالیکه خودم سبك و تروفرز هستم و به‌آسانی ازمیان دست‌وپایش فرار میکنم. اگر کسی به‌خشونت با من رفتارکند، این آدم همیشه موجودی است چاق، عظیم‌الجثه و بدین ترتیب باتضاد میان‌کوچك وبزرگ، سمپاتی تماشاچیان را نسبت بخود جلب میکنم و همیشه سعی میکنم جدیت رفتار خود را در مقابل خنده‌دار بودن حادثه قرار دهم.

البته شانس‌آوردم که قدم کوتـاه است و میتوانم این تضادها را به‌آسانی نشان دهم همه میدانندکه افراد ضعیف در دعواها سمپاتی افراد را بخود جلب میکنند. با دانستن این موضوع کـه همدردی با طرف مظلوم ماجرا جزئی از طبیعت انسان است، من همیشه با جمع کردن شانه‌هایم و فشار دادن لبهایم روی یکدیگـر به‌بیچارگی‌ودرماندگی‌خود میافزایم تاوحشت‌زده بنظر آیم. این همه البته جزئی از هنر پانتومیم است. ولی اگر قدم سه‌اینچ بلندتر بود، بسیار مشکل بودکه بتوانم همدردی بینندگان را بخود جلب کنم. چرا که درآن صورت آنقدر قوی بودم که گلیمم را ازآب بیرون بکشم. اما با قد فعلی‌ام، با آنکه تماشاچیان به من میخندنـد، در عین‌حال نیز میخواهند با من همدردی کنند. گوئی همانطور که کسی گفته بود، «مثل آنست که دارند در حقم مادری میکنند.» بهرصورت، آدم باید دقت‌کندکه این تضاد را به‌اندازه کافی روشن وواضح نشان دهد. مثلاً درانتهای فیلم «زندگی سگی» قرار بود من یك زارع شوم.

از این‌رو فکر کردم این موضوع که در میان مزرعه‌بایستم، جوانه‌ای ازجیب جلیقه‌ام درآورم و آنرا در سوراخی که با انگشت ایجاد میکنم، بکارم خنده‌دار خواهد بود. پس از یکی از همکارانم خواستم که برای این صحنه مزرعه‌ای پیدا کند.

او مزرعه خوبی برای این‌کار پیدا کرد. ولی من ازآن استفاده نکردم، بخاطر این دلیل ساده که آن مزرعه بیش‌از اندازه کوچك بود و تضاد کافی را درمقابل نحوه احمقانه زراعت من ایجاد نمیکرد. شاید این صحنه در یك مزرعه کوچك تا حدی خنده‌دار میشد، ولی در یك مزرعه بزرگ به وسعت ششصد جریب بخاطر ایجاد تضاد میان نحوه کاشتن جوانه از طرف من و وسعت مزرعه از طرف دیگر، خنده زیادی در تماشاچیان ایجاد میکرد.

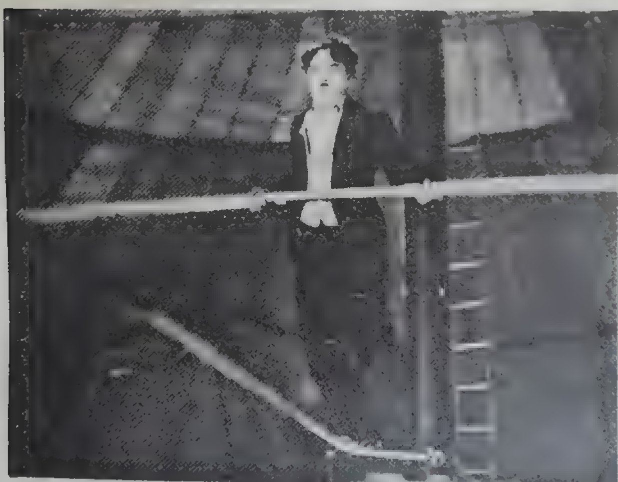
من‌لغت تضاد را رویهمرفته تقریباً دربرابر عامل غافلگیری میگذارم.

عامل غافلگیری همیشه برایم جالب بوده است. چرا که این پدیده تا حدی شبیه کار خبر است. هرموقع که روزنامه میخوانم، از اینکه میبینم از روز قبل تا بحال چه حوادثی در دنیا اتفاق افتاده تعجب میکنم.

اگر فی‌المثل قبل از آنکه روزنامـه را بردارم، میدانستم درآن دقیقاً چهچاپ شده‌است، آن وقت دیگر خبـری باعث شگفتی‌ام نمیشد و توجهم را جلب نمیکرد. من نه‌تنها عـامل غافلگیری را در حوادث کلی فیلم بکار میگیرم، بلکـه همچنین سعی میکنم حرکات مستقل و









[illegible] (۱۹۱۸)

[illegible] ... از من انتظار ... [illegible] ... لذت‌بخش است. ... [illegible] ... «مهاجر» در صحنه ... [illegible] ... که روی نرده ... [illegible] ... از ... [illegible] ... که بدخوشی ... [illegible] ... گر هم موضوع این ... [illegible] ... اشتباه بزرگی ... [illegible] ... گمراه ... [illegible] ... که وقتی بلند ... [illegible] ... ماهی را بالا ... [illegible] ... تماشاچی ... [illegible] ... دریا دچار ... [illegible]

... آن ... [illegible] ... ها ... [illegible]

بالا : خیابان خلوت (۱۹۱۷)

وسط: آقای وردو (۱۹۴۷)

پایین: سیرک (۱۹۲۸)

و بی‌رمق میشود. به غش‌غش انداختن تماشاچی ایده‌آل بسیاری از بازیگران است، ولی من شخصاً ترجیح میدهم که خنده در طول کارم بطور یکنواخت وجود داشته باشد. بهتر است یك خنده خفیف دائمی بهمراه یك یا دو «خندهٔ روده‌بر کننده» درفیلم وجود داشته باشد، تاآنکه تماشاچی هریك یادو دقیقه از زور خنده بترکد.
مردم غالباً از من میپرسند که آیا تمام ایده‌های کمیك من در فیلم‌هایم بکارگرفته میشود واینکه ساختن یك فیلم خنده‌دار تا چه‌حد مشکل است، بعضی‌اوقات‌آرزومیکنم ای‌کاش آنها میتوانستند، جریان ساخته‌شدن فیلم کمدی‌را ازبدست‌آوردن فکر، پرورش شخصیت‌ها ، فیلمبرداری، تدوین و خلاصه سروسامان دادن به آن را از نزدیك دنبال کنند.

غالب اوقات از مقدار فیلمی که بایـد فیلمبرداری کنم تا یك فیلم کامل از آن بیرون آورم، به‌وحشت میافتم. مثلاً یك‌بار برای آنکه تماشاچی ۲۰۰۰ فیت فیلم را ببیند، تا حدود ۶۰۰۰۰فیت فیلم‌گرفتم نمایش‌دادن ۶۰۰۰۰فیت فیلم روی پرده لااقل زمانی در حدود بیست ساعت طول میکشد. با این‌حال این مقدار فیلم‌را باید فیلمبرداری کرد تا چهل دقیقه ازآن برای نمایش عمومی آماده شود.

بعضی اوقات وقتی میبینم روی موضوعی بسیار کار کرده‌ام ولی هنوز شکل نهائی‌اش را پیدا نکرده و آماده فیلمبرداری نیست رهایش میکنم وبه موضوع دیگری میپردازم . من معتقدم که آدم نباید وقتش را در مورد موضوعی که جای کار ندارد زیاد تلف‌کند. گرچه معتقدم باید آدم تمام انرژی‌اش‌را روی کاری‌که میکند متمرکز سازد، ولی اگر بعد از آنکه حداکثر سعی خود را در مورد موضوعی کرد، نتوانست آن‌را عملی‌کند، باید برای مدتی موضوع دیگری بدست گیرد و بعد اگر هنوز هم به‌آن فکر اول اعتقاد داشت به‌موضوع اول برگردد. این‌شیوه‌ای است که من همیشه بکار برده‌ام در فیلم‌هـایم به‌قوه تشخیص هیچیك از افراد بغیر از خودم اعتماد نمیکنم. مواردی پیش آمده است‌که وقتی فیلمی درحال‌فیلمبرداری بوده است، افراد داخل استودیو بر سر بعضی صحنه‌ها فریاد تحسینشان بلند شده است و من بعداً این صحنه‌ها را از فیلم حذف کردم، چرا که آن‌ها بنظر من آنقدرها خنده‌دار نیامدند. نه به‌این دلیل که فکر میکنم از اطرافیانم با هوش‌تر هستم بلکه خیلی ساده به‌این دلیل‌که من تنها کسی هستم که ننگ ونام فیلم را بردوش دارم. نمیتوانم مثلاً نوشته‌ای درفیلم بگذارم به‌این‌مضمون:

«مردم از اینکه به‌این صحنه نمیخندید، سرزنشتان نمیکنم. من هم شخصاً فکر نمیکردم این صحنه خنده‌دار باشد، ولی اطرافیانم گفتند که این‌صحنه خنده‌دار است ومن‌هم آن‌را درفیلم گذاشتم».

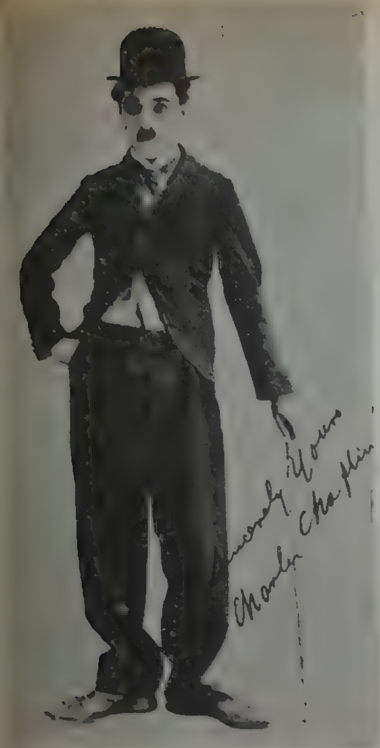
موضوع دیگری هم هست که اعتمادم را به‌قوه تشخیص اطرافیانم سست میکند. فیلمبردار وهمکارانم چنان به‌من و کارم عادت‌کرده‌اند که به‌آنچه درتمرین‌ها انجام‌میدهم، بندرت میخندند. اگر در صحنه‌ای اشتباهی کنم، آن‌وقت آن‌ها خنده‌اشان میگیرد، ولی من کـه از اشتباهم بی‌خبرم فکرخواهم کردکه صحنه واقعاً خنده‌دار بوده است.

این موضوع موقعی دستگیرم شد که روزی از بعضی از همکارانم پرسیدم چرا بیك صحنه که فکر نمیکردم خنده‌دار باشد، خندیده بودند. وقتی پاسخ دادند، خندیده بودند، بخاطر آنکه من اشتباه‌کرده‌بودم، فهمیدم چطور قوه تشخیص آن‌ها می‌تواند درساختن یك فیلم مرا گمراه‌کند. اما درحال حاضرخوشحالم‌که آن‌ها همیشه برسر فیلمبرداری بمن نمیخندند!

موردی‌که باید همیشه رعایت‌کنم، این‌است که درموضوعی اغراق نکنم. با اغراق سریع‌تر از هروسیله دیگر میتوان خنده را درتماشاچیان از میان برد. اگر بعنوان مثال من از نحوه راه رفتنم، بیش از اندازه استفاده کمیك میکردم، اگر در سرنگون کردن شخصیت‌های فیلم‌هایم خیلی خشن و افراط‌کار بودم، و اگـر اساساً درمورد بخصوصی اغراق میکردم، این همه به ضرر فیلم‌هایم تمام میشد. اعتدال نه تنها برای بازیگران، بلکه برای همه باید بعنوان یك لغت پرمعنی به ذهن سپرده شود. اعتدال دراحساسات استعدادها، امیال وعادات بد وغیره واقعاً کار بسیار شایسته‌ای است‌که ثمر فراوان دارد.

یکی از دلائل تنفر من از کمدی‌هـای اولیه‌ام، این‌بودکه در پرتاب‌کردن کیك‌خامه‌ای درآن‌ها بی‌اعتدالی فراوانی میشد. یکی دوکیك خامه‌ای شاید چندان بد نباشد، ولی وقتی برای خنداندن تماشاچی از هیچ چیز به‌غیر از کیك خامه‌ای استفاده نمیشود ، فیلـم یکنواخت و خسته‌کننده ازکار درمیآید. شاید روش کارمن‌هم همیشه موفقیت‌آمیز نباشد، ولی من هزاران بار ترجیح میدهم با چیـزی اصیل و هوشمندانه مـردم را بخندانم تا با کمدی «اسلپ‌استیك» در این‌که مـردم به چه میخندند، هیچ سری وجود ندارد، تنها کاری که من همیشه درسینما کرده‌ام این بوده است که در مقابل هرموضوع و یا حادثه‌ای که بتوانم درکارم از آن استفاده کنم چشمهایم را باز و ذهنم را آمـاده نگاه داشته‌ام. من طبیعت انسان را مورد بررسی قرار داده‌ام. زیرا بدون این بررسی نمیتوانستم از عهده انجام کاری برآیم. همانطور که درابتدای مقالـه نوشتم، آگاهی از طبیعت انسان تقریباً بنیان تمام‌کارهای موفق است.

نقل از : Focus on Chaplin





۱. چارلی ولگرد، ۱۹۱۵
۲. چارلی: روشنائیهای شهر ۱۹۳۱

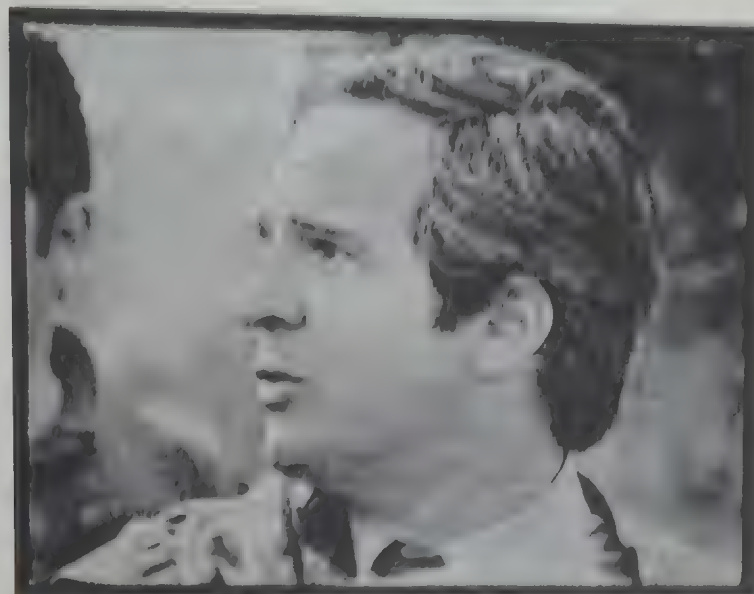


FESTIVAL OF FESTIVALS
جشنواره جشنواره ها
7th TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26, December 7, 1975

NCOIS TRUFFAUT

«...سینمای فردا به‌نظر من چیزی ...
...خصی‌تر از یک‌نوول می‌رسد. چ...
فردی وحدیث نفس‌وار خواهد بو...
مثل یک اعتراف - یا خاطرات...
خصوصی و محرمانه»

«فرانسوا تروفو»





ترجمه: جمشید اکرمی

مناسبت مصاحبهٔ زیر که توسط «سالی‌مالو» نویسندهٔ نشریهٔ «خبرنامهٔ فیلمسازان» Film-makers Newsletter با «فرانسوا تروفو» صورت گرفته، نمایش آمریکائی فیلم «شب آمریکائی» (ویا با نام دیگرش: «روز به‌جای شب») بوده است. ضمن آنکه البته طی صحبت اشارات فراوانی به روال کلی فیلمهای تروفو وشیوه‌های کار او، ونیز نظرگاهها وپسندهایش به عنوان یک سینماگر می‌شود.

در ترجمه این گفتگو، اعتنای ما بیشتر به‌همین اشارات کلی‌ست، وقسمتهائی را که صرفاً به «شب‌آمریکائی» می‌پردازد، کوتاه کرده‌ام

A PORTRAIT OF F

تک چهره‌ای از: فرانسوا تروفو

[illegible]

[illegible]

[illegible]



ژاکلین بیسه ، دیوید مارکهام ــ شب‌آمریکا[illegible]



«فرانسوا تروفو» با «ژان پیرلئو» و «ژاکلین بیسه» ــ شب آمریکائی

می‌شوند. اما پرداختن به‌جزئیات را برای زمان روی فیلمهای فرانسویم به این صورت کـار نمی‌کنم. البته فیلمنامه و فرم فیلم قبلاً مشخص فیلمبرداری می‌گذارم.

● پس بازیگرانتان‌را چطور کارگردانی می‌کنید؟ آنها را آزاد می‌گذارید که به میل خودشان بازی‌کنند و بدیهه‌سازی کنند، یا اینکه هرحرکتشان را دقیقاً کنترل می‌کنید، و حتی شاید از آنهـا به‌عنوان وسائل صحنه استفاده می‌کنید؟

تروفو : کارگردانی هر بازیگری فرق می‌کنـد. مثلاً نقش **والنتینا کورتز** در «شب آمـریکائی» یکمقدار بدیهه‌سازی را ایجاب می‌کرد. اما برای نقش «ژان پی‌یراومون»چنین کاری اصلاً مورد نداشت.

ازطرفدیگر، **ژاکلین بیسه** اولین‌اکتریسی بود که من میخواستم بااو کارکنم، بی‌آنکه قبلاً هرگز او را دیده باشم. به‌همین دلیل نقش اورا کمی مبهم نگهداشتم، چون باید نوع کلماتی را که او می‌توانست به‌زبان فرانسه، درست وراحت ادا کند، می‌دانستم و دیالوگهایش را بر اساس همین کلمات می‌نوشتم.

● این شیوهٔ تغییردادن دیالوگ‌هـای بازیگران همزمان با بیشتر شناختن آنان، گویا از مشخصه‌های استیل شماست . فکـر می‌کنم «اریك‌رومر» هم چنین خصوصیتی داشته باشد.

تروفو : بلـه، این گاهی اتفاق می‌افتد. بخصوص باکسی مثل «ژان‌مورو».

● چرا خانم «بیسه» را درفیلم شرکت دادید؟ شما نه او را می‌شناختید، نه قبلاً با او کار کرده بودید، و نه حتی مطمئن بودید که زبان فرانسه می‌داند.

تروفو : اما واقعاً هیچ‌مشکلی‌درکارکردن بااو پیش نیامد. من‌حتی اگرمشخصات ستاره‌ایرا که میخواستم نقش اول «شب‌آمریکائی»را بازی کند، به‌کامپیوتر هم داده بودم، باز فکر می‌کنم کامپیوتر«ژاکلین‌بیسه»را به‌من توصیه می‌کرد. برای نمونه، من دلم می‌خواست بازیگـر نقش زن اول «شب‌آمریکائی» یك انگلیسی باشد که به‌خاطر بازی در فیلمهاي آمریکائی به شهرت رسیده باشد، می‌خواستم در خانواده‌اش، چنـد عضو فرانسوی داشته‌باشد، و مهمتر از همه اینکه دلم می‌خواست چیزمرموز و مبهمی درچهره‌اش داشته باشد. به‌خاطر تمام این دلایل بود که من نمی‌توانستم کس دیگری به‌جز «ژاکلین‌بیسه»را درفیلمم شرکت دهم.

اشتیاق من برای بازی «ژاکلین بیسه» در [illegible] یکسال پیش‌ازشروع [illegible] و تلگراف زدم تا مطمئن شوم [illegible] اورا درفیلمم داشته باشم.

ژاکلین بیسه» هالیوود را به فیلم من می‌آورد. حس وحالت آمریکائی به‌فیلم می‌دهد، چون در آمریکا فیلم بازی کرده، و مردم اورا همراه‌باتصوری ازفیلمهای‌آمریکائی وبازیگرانی نظیر«استیومك‌کوئین» (درفیلم «بولت») به‌یاد می‌آورند.

یادم هست که اورا در فیلم «دوهمسفر» خیلی دوست داشتم، بااینکه فقط ده دقیقه روی پرده بود. در این فیلم، او با «آلبرت‌فینی» ییلاق‌می‌رفت، ودرآنجا «آبله‌مرغان» می‌گرفت و به این ترتیب فیلم با «آدری هپبورن» ادامه پیدا می‌کرد. من بارها به‌دیدن این فیلم رفتم وهربار آرزو می‌کردم که کاش این‌بار «آدری هپبورن» آبله‌مرغان بگیرد وفیلم با ژاکلین‌بیسه ادامه پیدا کند!

اشاره کوتاهی به‌این قضیه در فیلم «شب آمریکائی» هست.

● درمورد آن صحنهٔ «بوسه‌های [illegible] شده» که «ژان پی‌یرلو» برابر آئینه می[illegible] و نامهائی را چندین‌بار تکرار می‌کند چه[illegible] دارید؟ . این فکر قبلی شما بود یا بدیهه[illegible] خود «لو»؟.

تروفو : تماماً بدیهه‌سازی بود [illegible] صحنه احتیاج داشتم چون «ژان‌پی‌یر» [illegible] کسی را ندارد که بتواند به‌او عه[illegible] این‌حال به‌جائی می‌رسد که مجبور [illegible] بدبان کسی اعتماد کند، چون همه [illegible] شده‌است. [illegible] این به‌فکرم رسید [illegible] راه [illegible] تعلیق عاطفی و [illegible]

ژان پیر لئو ، ژاکلین بسه ـ شب آمریکائی

● در «شب آمریکانی» به نظر می‌رسد [illegible] رد صحنه‌های فیلمی که جریان ساختن آنرا [illegible] می‌دهد (مثل «فیلم در فیلم» با عنوان [illegible] را ملاقات کنید»)، از شگردهای فیلمی [illegible]اوتی استفاده کرده‌اید تا این صحنه‌ها از بقیهٔ [illegible] متمایز شوند. گویا برای ساختن صحنه‌های [illegible] ملاقات کنید» تکنیکهای قدیمی هالیوودی [illegible] کار گرفتید، و برای بقیهٔ فیلم از تکنیکهای [illegible] شبیه به «سینما- واقعیت» استفاده بردید.

[illegible] همینطور است. مثلاً صحنه‌هائی [illegible] وی دست گرفته‌ایم. [illegible] حالیکه در «[illegible] را ملاقات کنید» اصلاً [illegible] صحنه‌هائی نداریم ، یعنی من صحنه‌ای [illegible] که در آن نمائی را با دوربین [illegible]

● [illegible] روی «کرین» — Crane [illegible] هائی که [illegible] می‌بینیم، دوربین ثابت کار گذاشته [illegible]؟

[illegible] از «کرین» [illegible]

● [illegible] ۳۵ [illegible] ی برای روی دوش [illegible] چیز سنگینی‌ست. این مشکل را چطور [illegible] کردید؟

[illegible] دلیل که ما یك [illegible] و به‌لطف مهارت [illegible] می‌شوید.

و دلیل دوم اینکه مـا از سیستم «پاناویژن» استفاده کردیم، که فکـر می‌کنم سیستم خیلی خوبی باشد.

● **جنبه‌های فنی کار ساختن یك فیلم، تا چه حد مستقیماً فکر شما را به‌خود مشغول می‌دارد؟**

تروفو : من معمولاً از زاویـهٔ دوربین به‌چیزیکه‌دارم فیلمبرداری می‌کنم، نگاه‌نمی‌کنم. البته بافیلمبردارم درمورد مسائلی‌مثل‌نورپردازی یا کادربندی تبادل‌نظر می‌کنیم، اما بهرحال من همیشه ترجیح می‌دهم که سرصحنه حواسم بیشتر متوجه بازیگران وکار آنها باشد تا کار دوربین. معمولاً هر صحنه را از یك زاویه می‌گیرم، و نماهای اضافی اززاویه‌های جنبی نمی‌گیرم. اعتقاد من اینست که هر نما، فقط یك‌زاویه دارد، وفقط با یك لنز هم می‌شود آنرا گرفت.

● **در مورد کار تدوین هم همین نظر را دارید؟ یعنی برای تدوین هرصحنه هم فقط یك راه هست؟**

تروفو : در این مورد، چیزهائی هست‌که می‌شود عوضشان کرد، وشما همینطور که دارید در اطاق تدوین کار می‌کنید، معمولاً ایده‌های خوبی برای تدوین بعضی صحنه‌هـا به ذهنتان می‌رسد.

● **بر کار تـدوین فیلمهایتان نظارت می‌کنید؟**

تروفو : بله، نظارت خیلی نزدیك. همراه با «تدوین‌گر» فیلم، کار تدوین را تا آخـر دنبال می‌کنم.

● **برای بعضی از فیلمسازان، فیلم توی دوربین، و زمـان فیلمبرداری ساخته می‌شود، و برای خیلیها هم فیلم ضمن تدوین است که شکل می‌گیرد و واقعاً ساخته می‌شود. شما جزء کدام دسته هستید؟**

تروفو : هیچکدام . من تمام مـراحل فیلمسازی را دوست دارم. البته وقتی که دارم فیلمنامـه می‌نویسم، از تمام مسائل مربوط به آماده‌کردن ملزومات ومقدمات‌کار فیلمبرداری احساس بیزاری می‌کنم. چون این یك مرحلهٔ پر از نگرانی و دلشوره است. فیلمبرداری را دوست دارم. مراحل مونتاژ ومیکساژ فیلمها هم برایم جالب هستند.

● **«شب آمریکائی» را شمـا بر اساس فیلمنامه‌ئی از خودتان کار کردید. وقتی که کارهای دیگران را فیلم می‌کنید ـ مثلاً توی «ژول‌وژیم» و یا «دو دختر انگلیسی» ـ فکر می‌کنید تا چه حد باید به‌اصل داستان وفادار بمانید؟**

تروفو : من سعی کار روی [illegible] [illegible] در داستان مورد [illegible] اما [illegible] وقتها از بعضی [illegible]

اصلی خیلی خوشم می‌آید، و سعی می‌کنم به هرترتیب که شده آنها را درفیلم حفظ کنم. بهرحال، به‌طور قطع من ترجیح می‌دهم براساس چیزهائیکه‌خودم‌می‌نویسم، فیلم‌بسازم. وامیدوارم در آینده مورد دیگری پیش نیاید که مجبور شوم کارهای دیگران را اقتباس‌کنم.

● **نظر کلی‌تان دربارهٔ «شب‌آمریکائی» چیست؟. این‌فیلم همهٔ انتظارات شما را برآورد؟**

تروفو : فکر می‌کنم فیلم حدود بیست دقیقه کوتاهتر از آن چیزیست که باید باشد. و این دلایل زیادی دارد. از دیالوگهای فیلم تا ۹۰ درصد راضی هستم، اما در مورد تصویرها وجنبه‌های بصری‌فیلم، رضایتم بیشتراز ۶۰درصد نیست. یك دلیل مهم خراب شدن نماهای فیلم اینست که ما در اکثر صحنه‌های خارجی آفتاب داشتیم . من ازانعکاس پرتو درخشان آفتاب در فیلم رنگی متنفرم. سالهاست که متنفرم. اما بهرحال دراین‌فیلم مجبور بودم با آفتاب مزاحم بسازم، چون‌نمی‌توانستم فیلمبرداری‌را به‌روزهای دیگر موکول‌کنم.

در جاهای دیگری از فیلم هم احتمالاً نقص‌هائی هست.

● **این‌خصصهٔ همهٔ فیلمهای شماست. که فقط تا ۶۰درصد راضی‌تان می‌کنند؟**

تروفو : بله، تقریباً. شاید فقط «فارنهایت ۴۵۱» یك استثناء باشد. این‌فیلم از نظرجنبه‌های بصری بهتر بود.

● **تقصیر این نسبی بودن رضایت، تا چه حد به‌گردن بودجهٔ فیلمهای شماست؟ هیچوقت مجبورشده‌اید بعضی‌صحنه‌های ضعیف‌را بپذیرید، به‌این‌دلیل‌که بودجه‌ای برای‌تجدید فیلمبرداری آنها نداشته‌اید؟**

تروفو : بله، در مورد «شب‌آمریکائی» من‌دلم می‌خواست‌یکهفته‌بیشتر برای فیلمبرداری زمان داشتم، اما به‌خاطر کاهش ارزش دلار نتوانستم. (ارزش دلار در فاصله بین زمانی که من برآورد هزینه‌ها را به‌«برادران وارنر»دادم تا زمان شروع فیلمبرداری پائین‌آمد). بنابراین در شرایطی‌که طرح فیلمبرداری برای هشت‌هفته فکر شده بود، من ناچار شدم فیلمبرداری را درهفت هفته تمام‌کنم.

البته من دشمن خونی کارگردانهائی هستم که سعی می‌کنند ایرادها و اشتباهات فیلمهایشان را پشت نقاب مسائل مربوط به‌نحوهٔ تهیه وتوزیع فیلم پنهان‌کنند. به‌نظر من مسئولیت کامل بدی و خوبی یك فیلم مستقیماً متوجه کارگردان است.

● **پایان «فیلم درفیلم» (پاملارا ملاقات کنید) به خاطر مرگ یکی از بازیگران، ونیز به‌خاطر فشارهای مالی از سوی سرمایه‌گذاران آن، تغییرمی‌یابد. شما، فرانسوا تروفو، به‌عنوان یك هنرمند و کارگردان شناخته شده، تا چه اندازه محتوای فیلمهایتان را به خاطر مسائل ومضایق مالی تغییر می‌دهید؟**

تروفو : من معمولاً خودم را ناراحت و نگران این قبیل مسائل نمی‌کنم. چون با این عوامل و نیز با کل نظام کاپیتالیست در توافق وسازگاری‌کامل هستم.

فیلم یك شیئی است، که تهیه‌اش خرج معینی برمی‌دارد. وبنابراین برای من کاملاً عادی وطبیعی‌است که فیلمسازی به‌دلیل ماهیتی که دارد، ناگزیر یکمقدار سازش‌ها و کوتاه آمدن‌ها را ایجاب می‌کند. نظام دیگر، نظام سوسیالیست است که فکر من زیاد دنبال آن نیست. چون شما فیلمنامه‌ایرا می‌نویسید، و آنرا به‌نمایندهٔ دولت می‌دهید، بعد هفته‌ها و ماهها صبر می‌کنید تا معلوم شود آیا می‌توانید این فیلمنامه‌را بسازید یا نه. تازه وقتی‌هم که فیلم را ساختید، این مسأله پیش می‌آید که آیا اصلاً فیلمتان‌را نمایش می‌دهند، آیا صادرش می‌کنند؟ این نظام سوسیالیست است. وغیر ازاین دونظام هم هیچ نظام دیگری در دنیا وجود ندارد. بهرحال نظام کاپیتالیست با طرز تفکر من بهتر جور درمی‌آید.

چیزیکه من امیدوارم در پایان «شبِ آمریکائی» نشان داده باشم، این مسأله است که حوادث ضمن‌فیلمبرداری، کارگردان یك فیلم‌را لزوماً غمگین نمی‌کنند.

یك کارگردان البته همیشه نگرانیهائی دارد. مثلاً در روزهای تعطیل، من خیلی‌نگران حال بازیگرانم هستم. برخلاف کارگردان فیلم «پاملا را ملاقات‌کنید»، دلم نمی‌خواهد آنها به‌اسکی برونـد، مبادا پایشان بشکند. اما ازطرف دیگر وقتی به‌طور ناگهانی اتفاقی می‌افتد که قبلاً پیش‌بینی نشده است، من به‌راحتی آنرا می‌پذیرم و سعی می‌کنم خودم را با وضع تازه تطبیق دهم. چون دنیا که بهرحال زیرورو نمی‌شود، چرخ فلك همچنان می‌گردد، وفیلم هم درست مثل یك موجود زنده باید به‌نفس‌کشیدن و پیش رفتن ادامه بدهد. حادثه‌ها را می‌شود تبدیل به چیزهای خوب و مساعد و مثبت به‌حال فیلم‌کرد. من واقعاً امیدوارم چنین حالتی را در فیلمم نشان داده باشم. به‌همین دلیل است که علاقه‌ای به طرح نقشه‌های بخصوصی در مورد مسائل مالی فیلم ندارم، چون این درکاراکترمن نیست. آدم بهرحال ناگزیر است با همهٔ این مشکلات یکجوری کنار بیاید . فکر می‌کنم صادقانه‌ترین جنبهٔ «شب‌آمریکائی» در پرداختن به‌همین مسأله باشد. این فیلم نشان می‌دهد که من به‌عنوان یك کارگردان در مقابله با این‌قبیل مشکلات چطور واکنش نشان می‌دهم.

● **خیلی از کارگردانها از اتفا[...] غیرمنتظره‌ای که آنها را وامی‌دارد تا [...] در فیلمنامه‌هایشان بدهند، لذت می‌برند. ا[...] خیلی فرق می‌کند با موردی که شما [...] می‌شوید چیزی را به خاطر مقاصد تجار[...] سرمایه‌گذارها یا توزیع کننده‌های فیلم [...] دهید.**

تروفو : نه، من از مورد اول [...] نمی‌آید. کمپانی‌های‌آمریکائی‌شایدبا کار[...] آمریکائی سرسخت‌تر و خشن‌ترند (ال[...] بابت مطمئن نیستم) ، اما این کمپ[...] کارگردانهای‌فرانسوی، خیلی‌آزادمنشانه[...] رفتار می‌کنند. شاید بخصوص به‌این‌دلیل که [...] فرانسه نمی‌دانند، و نمی‌توانند متن‌های فر[...] را بخوانند. من به‌آنها فیلمنامه‌ای به‌زبان‌فر[...] وبرآورد هزینه وفهرستی از بازیگران فیـ[...] ارائه می‌کنم. و آنها یا می‌گویند نه. [...] هیچوقت سعی نمی‌کنند روی من تأثیر بگذ[...] مثلاً «شب آمریکائی» را «باب سونو[...] «برادران‌وارنر» تهیه‌کرد. مرد خیلی‌خو[...] بارها سر صحنه آمد. همیشه خوشحا[...] می‌رسید، این وضع خیلی خوب بود.

● **این اولین‌بار بود که یك کمپانی[...] آمریکائی سرمایهٔ فیلم شما را می‌پرداخت؟**

تروفو : نه ، من چهار فیلم هم [...] «یونایتد آرتیستز» ساختم : اول «عروس[...] سیاهپوش» ، بعد «بوسه‌های دزدیده شده [...] زیبای «می‌سی‌سی‌پی» و چهارمی هم «کود[...] وحشی». تنها اشکالی که در کار کردن [...] تهیه‌کننده‌های این فیلمها پیش آمد، این بو[...] من می‌خواستم «کودك وحشی» را سیاه و سف[...] بگیرم، و آنها زیربار نمی‌رفتند. ولی سر[...] من برنده شدم وآنها را ترغیب به‌این کار کر[...]

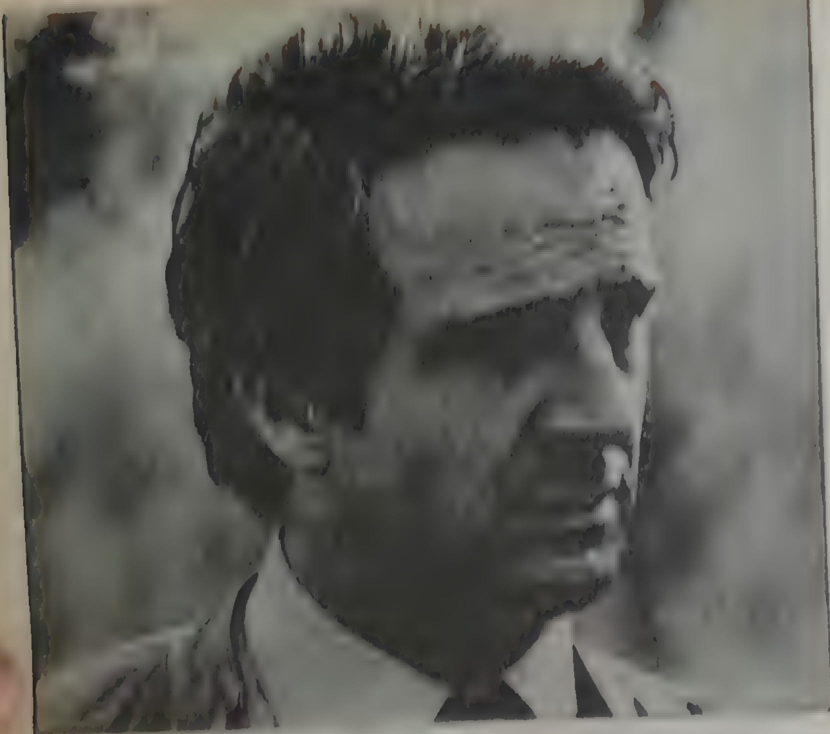
● **بودجهٔ «شب‌آمریکائی» چقدر بو[...]**

تروفو : هشتصد هزار دلار.

● **این مطمئناً پول زیادی نیست.**

تروفو : برای ما کافی بود، چون صح[...] اصلی فیلمبرداری ــ خیابان پاریس ــ د[...] ساخته شده‌بود (برای فیلم «زن دیوانهٔ شاتو[...] و قسمت بیشتر فیلم هم در محیطهای ط[...] خارج از استودیو فیلمبرداری شد . ما ه[...] دکوری نساختیم، به‌جز دو در مربوط به [...] «والنتینا کورتز».

علاوه‌براین، من خیلی سریع کار کر[...] برای فیلمبرداری هرصحنه از دو یا سه دور[...] استفاده می‌کردیم. یکی از دوربین‌هائی که [...] در فیلم می‌بینید، خودش هم زمان فیلمبردار[...]





● در کتابی که دربارهٔ هیچکاک نوشته‌اید، [illegible] نکته را توضیح داده‌اید که منتقدین فرانسوی [illegible] حساسی [illegible] دو واژهٔ فرانسوی "La nuit" [illegible] و "L'ennui" (دلزدگی و ملال) ایجاد می‌کند. [illegible] اسم فیلمتان را «شب آمریکائی» گذاشتید، این «جناس»[1] را درذهن داشتید؟

تروفو: نــه، من اصلاً این موضوع را [illegible] «شب آمریکائی» معنای [illegible] مفهوم اولش همان اصطلاح [illegible] «است، یعنی صحنه‌هائی [illegible] روز باکمك فیلترها [illegible] مفهوم دومش اشاره به شب [illegible] «ژان پی‌یرلئو» دارد. [illegible] که فیلم را «شب [illegible]

● [illegible] می‌خواهد یك روزی درهالیوود [illegible]

بالا: فرانسوا تروفو [illegible]
پائین: فرانسوا تروفو، [illegible]

[1] [illegible] اصطلاح بدیع به‌حالت بین دو [illegible] که از نظر تلفظ یا شکل ظاهری [illegible] ومعنی متفاوت دارند — نظیر [illegible] — م.

[illegible]
[illegible] خیلی [illegible] چون
[illegible]
[illegible] از آن [illegible]
[illegible]

● در آمریکا، کارگردان چیزی نظیر یک خداست. به کمترین اشارهٔ او هر کسی از جایش می‌پرد، همه دوروبرش پرسه می‌زنند ودستوراتش را اطاعت می‌کنند. اما کارگردانی که در «فیلم در فیلم» شب آمریکائی می‌بینیم، مرکز توجه اطرافیانش نیست. فرانسوا تروفو، این کارگردان نمایندهٔ شخصیت نجیب و مهربان و آرام‌خوی خود شما نیست؟

تروفو : چرا. گرچه فکر می‌کنم که شخصیت [illegible] باید روی پرده منعکس شود، اما نمی‌خواهم در زندگی واقعی، هم آدم کاملاً آشکار و عریان و بی‌معنی باشم. این [illegible] [illegible] من از [illegible] دوست ندارم، وبنابراین از ایدهٔ «کارگردان به‌مثابه یک ژنرال ارتش» هم خوشم نمی‌آید. دستور دادن و تحکم کردن را دوست [illegible]. فیلمهایم را دقیقاً همانطور می‌سازم که [illegible] را می‌نویسم، اما حتی موقع [illegible] احتیاج دارم به‌اینکه چند نفری دوروبرم باشند.

[illegible] همیشه تنها فرد صحنه است که [illegible] کامل و تصوری کلی از تمامی فیلم دارد. [illegible] دیگران جزئی [illegible] وبسته به‌تخصص‌هایشان [illegible] به مسائل [illegible] نورپردازی، صدا، وسائل [illegible] و چیزهائی از این قبیل محدود می‌شود. [illegible] کارگردان است که می‌داند چه می‌خواهد، [illegible] دقیقاً چه‌شکلی از کار درمی‌آید. بنابراین کارگردان ناگزیر است حکم یک دکتر یا یک وکیل را [illegible] [illegible] اطمینان‌دهنده و کمک‌کننده ایفاد کند. باید نگرانیهایش، خلق و خوی‌اش و تردیدهایش را از دیگران پوشیده نگهدارد. باید مهربان و مقبول باشد. می‌دانم که این خصوصیات همیشه در وجود یک کارگردان تحقق [illegible] عصبی و تحریک‌پذیرند و به‌آسانی خشمناک می‌شوند. ولی من اینطور نیستم.

● چطور شد که تصمیم گرفتید نقش کارگردان را در فیلم، خودتان بازی کنید؟

تروفو : نمی‌خواستم این نقش را به‌بازیگر دیگری بدهم، چون ایفای نقش یک کارگردان [illegible] برای خود من کاملاً طبیعی و راحت بود.

● برایتان دشوار نبود که در آن واحد، هم بازی کنید و هم کارگردانی؟

تروفو : نه خیلی زیاد. انجام این دو کار [illegible] هم در فیلم «کودک وحشی» [illegible] چون یک فیلم تاریخی بود و احتیاج به‌لباسهای مخصوص، یک دورهٔ بخصوص تاریخی داشت. همیشه نگران این بودم که مبادا ضمن بدیهه‌سازی، [illegible] تاریخی و طراحی [illegible] لباسها و صحنه‌ها مرتکب شوم.

اما در مورد [illegible] فیلم، به استثنای چند [illegible] صحنه‌اش، برایم خیلی راحت بود.

● در مورد آن صحنه‌هائی از فیلم که کارگردان نمی‌تواند بخوابد، و تمام شب را به‌فکر کردن دربارهٔ فیلمش می‌گذراند، چه‌نظری دارید؟ این یک «تک‌چهره» درست و معتبر از خود شما به‌عنوان یک کارگردان نیست؟

تروفو : نه، این تصور درستی نیست. من [illegible] در جریان فیلمبرداری یک فیلم هستم. اما آن صحنه‌ها برای گفتار متن فیلم لازم بود، و برای توجیه آنها همان دلیلی را می‌توانم بیاورم که شما در مورد تکرار شدن اسمها دربرابر یک آئینه توسط «ژان‌پیر لو» (در فیلم «بوسه‌های دزدیده شده») پرسیدید : او کسی را ندارد که به‌وی اعتماد کند وبا او صحبت کند.

[illegible] که بتوان به‌آنها اعتماد کرد ــ بخصوص منشی صحنه «ژولی» که خیلی هم خوب و کاربراست. اما به‌نظرم رسید که درست‌تر است کارگردان فیلم را یک‌آدم تنها وتک‌افتاده نشان دهم.

● چرا «فران»، کارگردان «پاملا را ملاقات کنید»، از سمعک استفاده می‌کند؟

تروفو : چون او ثقل سامعه دارد، و این [illegible] یک‌طرف نشانه‌ایست ازمشکل‌من بازبان انگلیسی، ازطرف دیگر نشانهٔ تک‌افتادگی «فران»، وجدا شدن ازادیش ازدنیای خارج‌است. علاوه‌براینها، [illegible] هستم. فکر می‌کنم دشواریهای ارتباط یکی از [illegible] مورد علاقهٔ من باشد، به‌این‌خاطر «کودک وحشی» را ساختم ــ که درآن‌کودک فیلم کر و لال بود.

وبالاخره یک دلیل دیگر استفاده ازسمعک این‌بود که می‌خواستم بدون‌درگیر شدن بامشکلات آرایش و گریم، یک فرق ظاهری بین خودم و دیگران ایجاد کنم. فقط می‌خواستم نشان دهم که «فران» کارگردان، عیناً «تروفو» نیست.

● یکی از دیالوگهای این کارگردان در فیلم اینست که فیلم در استودیوها مرده‌است، و از این پس فیلمها را باید درخیابانها ساخت. این عقیدهٔ خود شماهم هست؟

تروفو : نه، در فرانسه [illegible]
[illegible]
[illegible]
من هنوز فکر می‌کنم که [illegible]
داستانهایشان ادامه خواهند داد، و [illegible]
موجودیت خودشان را حفظ خواهند [illegible]

● [illegible] به‌چه‌قدر قائل [illegible] تکنیکهای «سینما ـ واقعیت» [illegible]

تروفو : «سینما ـ واقعیت» [illegible] سال پیش مد بود، به نظر من می‌توان [illegible] از آن [illegible] اما [illegible] به اینکه مثلاً بگذارم بازیگرانم [illegible] [illegible] را هم از میان تکیه‌کلام‌های آنها [illegible] [illegible] من تکنیکهای «سینما ـ واقعیت» [illegible] [illegible] آنها خیلی زیاد است. اما در مورد [illegible] واقعیت» به‌عنوان یک شگرد فیلمی [illegible] چیزیست که من برای دیگران جا [illegible] توصیه‌اش می‌دانم، اما برای خودم [illegible]

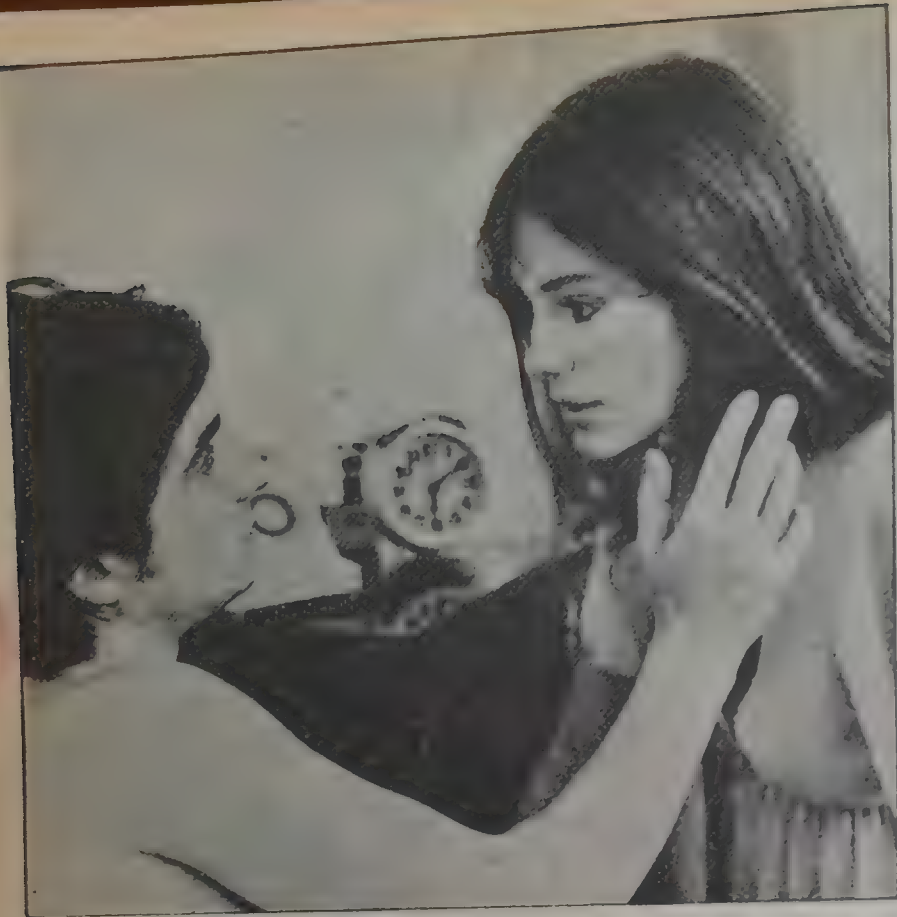
● چندتا از فیلمهای محبوبتان را [illegible] نمی‌برید.

تروفو : خب، «روح» و «پنجرهٔ عقبی» [illegible] هستند. اینها فیلمهای خیلی کاملی [illegible] عقبی» همانطور که هیچکاک خودش [illegible] که با او کردم توضیح می‌دهد، [illegible] فیلمسازی. مردی یک زندگی را همان [illegible] می‌کند که ممکن است فیلمی را نظاره [illegible]

«همشهری کین» هم [illegible] [illegible] «جانی تفنگش را بدست گرفت» دالتون‌ترومبو [illegible] آمد. فیلم غریبی بود، [illegible]

اما اگرمن یک تهیه [illegible] [illegible] می‌دانم که دوسه فیلم برای [illegible] من فیلم «قاتل ماه عسل» [illegible] فیلمهای آمریکائی سالهای [illegible] انسانی، و بسیار ضدکلیشه [illegible] و در همان حال [illegible] بازیگران [illegible]

● اگر [illegible] فیلمساز جوان [illegible] شما می‌آمد و می‌پرسید [illegible] [illegible] یک فیلم خوب بسازد، شما چه اندرزی به او می‌دادید؟ [illegible] مثلاً به او توصیه کنید فیلمهای «هیچکاک» را [illegible] یا به مدرسهٔ فیلم برود؟ و یا اگر [illegible] می‌خواست به کار فیلمسازی ادامه [illegible] به‌او توصیه می‌کردید که فیلمهای [illegible]





بالا : ژاکلین بیسه ، ژان پیرلئو ـ شب‌آمریکائی
پائین : فرانسوا تروفو، والنتیناکورتز ـ شب‌آمریکائی

تروفو : [illegible] هیچ [illegible] ندارند. ولی من [illegible] سؤال جواب بدهم. چون [illegible] خودم [illegible] هر آدمی [illegible] خودش [illegible]

[illegible] حس [illegible] که [illegible] خود مرا [illegible] کتابهائی هم دارد ــ کتاب [illegible] خودم نوشته‌ام، و کتابهائی که [illegible] من نوشته‌اند. نمی‌دانم چرا. ولی [illegible] ترجیح داده‌اند که از طریق کارم شناخته [illegible] خودم به‌عنوان فرانسو[illegible] [illegible] کارگردانهای دیگر هم همین [illegible] ندارد. مثلاً [illegible] معروف شده‌اند و [illegible] من همیشه می‌گویم [illegible] ترجیح می‌دهم [illegible] هم‌شهری [illegible] خودم [illegible] شده‌اند [illegible]

● اما خودتان آرزو می‌کردید هیچکاک [illegible] ملاقات کنید. و سؤالهائی از وی بپرسید.

تروفو : [illegible] ولی برای اینکه کتابی درباره [illegible] علاقه‌مند [illegible] هم [illegible] همین کتاب واسطه‌ای شد که ما [illegible] همدیگر شویم. اما غالباً میلی [illegible] تحسینشان می‌کنم، ندارم. نه [illegible] ممکن است خیط شوم، بلکه بداین [illegible] غیرمستقیم را دوست دارم. [illegible] ترجیح می‌دهم یک نویسنده معروف را [illegible] بشناسم، تا از طریق ملاقات با [illegible] یک کارگردان هم کاملاً همین [illegible] تا به‌حال دانشجویان خیلی‌خیلی [illegible] که اشتیاق دیدن مرا داشته‌اند، [illegible] واقعاً متأسفم. ترجیح می‌دادم [illegible] من، بدیدن «ژول وژیم» [illegible] می‌رفتند. من پیش خودم [illegible] که واقعاً هیچ چیزی برای گفتن [illegible]

[illegible] تنها راه شناختن من، دیدن [illegible]

HISTOIRE D'ADELE H.

سرگذشت «آدل اش»

آخرین اثر «فرانسوا تروفو» در چهارمین جشنواره فیلم تهران



[illegible] ... ۱۸۴۳

باهمسرش دردریا غرق شد - به «آدل» کمتر محبت داشت و «آدل» اغلب بانام مستعار سفر می‌کرد. متوجه هستید که او دختر مشهورترین انسان روی زمین در آن عصر بود چیزی که او بدان می‌بالید و گاهی نیز موجب رنج و درد او می‌گردید. شاید این، تشریح کننده اشتیاق او باشد برای پنهان‌کردن هویتش وتمایل او برای عوض‌کردن نام «هوگو» که‌درحقیقت بیشتر به‌پدرش اختصاص داشت. وتصور می‌کنم که «هویت» موضوع اصلی این فیلم باشد.

«اگر فیلم‌های من همانطور که گاهی برمن خرده گرفته می‌شود، درتضاد باعصری است که درآن زندگی می‌کنم علت شاید احساس همدردی من نسبت‌به‌همه کسانی باشد که‌می کوشند‌به‌اجتماعی که از آن طرد شده‌اند، برگردند. این تم‌فیلمهای «آنتوان دوآنل Antoine Doinel» است و نیز تم فیلم «کودك وحشی» است‌که من آنرا در زمانی‌که جوانانی به‌زحمت مسن‌تر ازقهرمان این فیلم تمدن وجامعه‌شانرا به‌دور می‌افکندند وعملاً به‌زندگی درجنگل رو می‌آوردند ساختم. در مقایسه باقهرمان «کودك وحشی» که مشتاق بدست‌آوردن یك هویت بود، کوشش «آدل» برآنست‌که هویتی‌راکه ازآن خود نمی‌داند از دست بدهد».

اتفاقاً «تروفو» یادداشتهای روزانه«آدل» راکه توسط یك آمریکائی تدوین شده بود در ۱۹۶۹ هنگام ساختن «کودك وحشی» پیداکرد. «کودك وحشی» نیز براساس یادداشت‌های‌روزانه ساخته شده بود واین موضوع به‌آن فیلم، کیفیت منظبطی‌می‌دادکه «تروفو» معتقداست«سرگذشت آدل‌آش» ازآن بی‌بهره نیست. «گو اینکه کوشیده‌ام به‌آن‌شدتی که خاص«دو دختر انگلیسی وقاره» است بدهم».

«تروفو» درباره علاقه‌اش به‌دوباره سازی فیلمهایش صحبت می‌کند. «وقتی یك فیلم تماشاگر یا منتقدرا راضی نمی‌کند اولین عکس‌العمل من اینست‌که آن‌را دوباره بسازم‌که البته عملی نیست ولی بهرحال من‌سعی می‌کنم‌اشتباهاتم را درفیلم‌های بعدی‌که تم مشابهی دارند تکرار نکنم. مثلاً عامه مردم شخصیتی‌راکه ژان دسلی درفیلم «پوست نرم» بازی می‌کند نپذیرفتند وعلتش بی‌گمان اینست‌که وقتی نقطه نظر یك مرد را انتخاب می‌کنم درمن گرایشی‌هست که‌اورا نه‌واقعاً ضعیف بلکه همانند یك کودك نشان‌دهم.

TRUFFAUT'S CHRI





به‌علت خاطر در «خانه ارنواح» — که‌برخی از صحنه‌های فیلم «سوسن نرم» در آن تکرار می‌شود — و او به‌... آشکارا کمدی‌تری را انتخاب کردم — به‌خاطر اینکه تماشاگر عادت همچگاه نخواسته لئون را چیزی به‌جز یک کودک بداند. بامثلا معتقدم که نامعلوم گذاردن سرنوشت قهرمان «کودک وحشی» در پایان فیلم یک اشتباه بود. و این اشتباه در سرنوشت «آدل آش» تکرار می‌شود. در پایان نامه‌ی یک رشته عکس و ضمیمه‌های مستند برای کسی شکی باقی نمی‌گذارم که سرنوشت «آدل» به‌چه نحو پایان می‌یابد.»

برای [illegible] آخاسی» ، اگر پس جوابی که از [illegible] دانمی کمدی فرانسز بود . [illegible] می‌گوید : «چیزی که پیش از همه برای من هیجان‌انگیز بود کار کردن با هنرپیشه‌ای بود که هنوز درحال رشد و تکامل است . احساسی که درمورد کار کردن با ژان پیر لئو» داشتم .

[illegible]

«قصدم اینست که فرم داستانگوئی بیش از آنکه یک مجموعه طرح‌های مقدماتی اجازه می‌دهد کنترل شده باشد ، بااینحال مایلم تاآنجا که‌بتوانم برای بدیهه‌سازی آزادی عمل داشته باشم . درغیر اینصورت فیلمبرداری ازنقطه دید کودکان چه‌فایده‌ای دارد ؟ می‌دانید هر کاری که یک کودک درفیلم انجام می‌دهد . چنین بنظر می‌رسد که دارد برای اولین‌بار انجامش می‌دهد. واین موضوع به‌اندازه یک‌فیلم آماتوری‌خانوادگی باارزش است».



سرانجام از «تروفو» پرسیدم : «چه عکس‌العملی ازطرف‌تماشاگران‌نسبت‌به«سرگذشت آدل [illegible] بیش‌از همه خوشحالش می‌کند . «راستش نمی‌خواهم تماشاگران بگریند . ازیک نظر چنین عکس‌العملی‌را درتماشاچی ایجاد کردن ساده‌است. من‌ترجیح‌می‌دهم که تماشاگران بلرزند ــ بله ، دوست دارم بلرزند». پرسیدم چه [illegible] اگر مدیر یک‌سینما مجبور [illegible] سینما تابلوئی بااین‌مضمون‌آویزان [illegible] مسئول شوکی که فیلم به‌شما وارد [illegible] خواهیم بود». خندید و گفت : «اوه دراین صورت نمی‌دانید چقدر به‌خودم می‌بالیدم».

ENGLAND & FILM SCHOOLS

مدارس سینمائی انگلستان

در پایان راه ؟..

[illegible] در انگلستان چیزی باقی [illegible] اما ده مدرسه سینمائی [illegible] هر سالانه نزدیک به‌شصت فارغ‌التحصیل [illegible] که امکان پیدا کردن [illegible] مناسب در آن بسیار اندك است می‌فرستند. [illegible] سال ۱۹۷۶ به‌مرحله‌ای [illegible] حیاتشان رسیدند. [illegible] مدرسه ملی فیلم National Film School اولین [illegible] سالش را پشت سر گذاشت و اولین گروه [illegible] فرستاد و برخی از [illegible] به‌صورت بیست ساعت نمایش [illegible] فیلم تئاتر در معرض تماشا گذارد. [illegible] مدرسه سینمائی انگلستان، [illegible] مدرسه فیلم لندن London Film School [illegible] خاکستر آن همچون افسانه عنقا [illegible] بین‌المللی فیلم لندن London International Film School [illegible]

مدرسه فیلم لندن کارش را در سال ۱۹۵۷ [illegible] تکنیك فیلم لندن London School [illegible] های شش ماهه [illegible] ۱۱۰ [illegible] بریکستون شروع کرد. در [illegible] خیابان شارلوت نقل مکان [illegible] به ۳۳ هفته افزایش [illegible] شد و دوره‌های [illegible] سال ۱۹۶۹ [illegible] فیلم لندن نام داده شد. [illegible] بادرایت تام توسط [illegible] رابرت دوباره اداره می‌شد.

[illegible] وضع آموزش فیلم در انگلستان و مطالعه خصوص [illegible] فیلم لندن خوش‌بینی‌اش را از اینکه پس از ده سال [illegible] اینکه دلایل آشکار و مشخص برای چنین نظری وجود نداشت.

این مدرسه از یك شهرت و اعتبار بین‌المللی برخوردار بود؛ دانشجویانش را از میان تعداد کثیری داوطلب انتخاب می‌کرد؛ و عده زیادی [illegible] تن از سرشناس‌ترین چهره‌های سینمائی [illegible] در آن به‌طور منظم و یا نامنظم تدریس می‌ [illegible] کمیته فوق‌الذکر [illegible] شاید تصور [illegible] مقامات [illegible] یافته [illegible]

بعضی‌ها معتقدند که این شکست [illegible] موقعیت این مدرسه را بیشتر [illegible] ۱۹۷۶ [illegible]

[illegible]

[illegible]

... وسط تلویزیون ... مدرسه ملی فیلم ... [illegible]

... مدرسه ملی فیلم در این ... همان مدرسه ملی دارد که ... [illegible]

... فیلم لندن ... [illegible]

... های ... گرفته ... شکسته ... [illegible] ... سال است که مورد استفاده ... [illegible] ... است و از طرفی دیگر این ... [illegible]



قسمتی از کلاس مدرسه بین‌المللی فیلم لندن . . .

... سه در آغاز ۱۹۷٤ به‌آن رسیده بود . تنها در چنین صورتی درآمد سالانه این مدرسه با بودجه ٤٥٠٠٠٠ پوندی مدرسه ملی فیلم که فقط ۷۵ [illegible] که فقط مبلغ ۳۰٫۰۰۰ پوند از بودجه آن‌را تشکیل می‌دهد . بقیه این مبلغ به‌نسبت ٤۰ درصد توسط ... اره آموزش وعلوم ، ۲٦ درصد از صنعت فیلم‌سازی (از طریق صندوق ایدی) و درحدود ۷

برانگیزنده حس ابتکار در دانشجو باشد، به‌صورت یك ضرب‌المثل درآمده است. نگهداری از وسایل در مدرسه بین‌المللی لندن امری بسیار جدی ومهم [illegible] برای کار با وسایل استودیوهای حرفه‌ای‌را دارد (البته اگر شانس بیاورد و کاری در یك استودیو پیدا کند) تا دانشجوئی که با وسایل [illegible] شاید هیچوقت در محیط کار حرفه‌ای با [illegible]

... کار می‌کند ، البته ... برای دانشجو باشد که مجبور شود ... فقط با دو پروژکتور روشن کند ، اما ... از نظر مواد اولیه ... است .

[illegible] ... در مدرسه ... [illegible] ... فیلمسازان روسی را ... [illegible]

«فیلمسازی بدون فیلم» ... [illegible] ... فقط با تصویرات خیالی تمرین می‌کردند ... هر حال مدارس سینمائی انگلستان هنوز به‌آن مرحله نرسیده‌اند ، و از دو مدرسه مزبور مدرسه ملی می‌توانند تسهیلات و امکانات بیشتری در اختیار دانشجو یانش قرار دهند . به‌هر دانشجو [illegible] می‌شود ، حدود ۷۰۰ پوند برای دو سال اول و ۱۰۰۰ پوند برای سال سوم . و با توجه به‌تسهیلات و خدمات فنی موجود این مبلغ برای ساختن یك [illegible] ۱٦ [illegible] است . حال آنکه یك فیلمساز مستقل در خارج [illegible]

به‌علاوه دانشجویان می‌توانند ... [illegible] بسازند و یا (همان کاری که ... در مورد فیلم ... Kymqin انجام داد) هر کدام قسمت‌هائی از یك فیلم بلند را بسازند [illegible] این مدرسه فیلمی به‌نام Polling through را با این روش ساخته است .

[illegible]

آن تا حدی آشکار شده اینست که ... فیلم‌هایشان را بار وجه یك تهیه کننده ... [illegible]

شده و فاقد تنش‌ها و اضطراب‌هائی است که ... [illegible]

سینمائی ایالات متحده برای اداره مدرسه ملی فیلم به انگلستان برگشت اصولی راکه برنامه درس اولین دوره سه‌ساله براساس آنها طرح گردید چنین خلاصه می‌کند:

«بدلایل مختلفی مدرسه ما یك برنامه درسی فعال‌را بریك برنامه آموزشی غیر فعال ترجیح داده است. ازنظر ما یك برنامه غیرفعال آنست‌که برنامه کاردانشجو ازپیش برای‌دوره‌های یکساله یا دو ساله ویابرای تمام دوران تحصیل تعیین شده باشد، حتی اگر گاه‌به‌گاه درچنین برنامه‌ای مطابق شرایط زمان تجدیدنظر شود. یك برنامه آموزشی وقتی فعال شناخته می‌شود که بقصد آماده‌بودن برای برآورده ساختن نیازمندی‌های مختلف دانشجویان درتمام مدت آموزش طرح شده باشد، بدیهی است هدف‌های یك برنامه آموزشی غیر فعال‌را خیلی آسان‌تر می‌توان توصیف‌کرد زیراکه این هدف‌ها ازپیش مشخص شده ودرکاتالوگ‌ها فهرست‌وار درج شده است. بنابراین وقتی یك مدرسه برنامه آموزشی فعالی‌را درپیش می‌گیرد، هدف ساده کردن کارها نیست.»

پروفسور یانگ چنین ادامه می‌دهد: «دلیل عمده ما برای انتخاب یك برنامه فعال این بودکه می‌خواستیم دانشجو خودش یاد بگیرد، نه‌اینکه به‌او یاد داده شود، باتوجه به‌این موضوع که سن متوسط دانشجویان، ۲۶ سال است‌که بیشتر آنها فارغ‌التحصیل دانشگاه هستند و بقیه تجربه‌کار حرفه‌ای دارند، فرض براین بوده است‌که آنها مایل خواهند بود به‌طور مستقل تجربه‌کنند ودرنتیجه برنامه آموزشی‌ما می‌بایست مشوق ابتکار فردی و گروهی باشد.»

پروفسور یانگ برخی از ایراداتی‌راکه ممکن است بر برنامه آموزشی فعال گرفته شود، چنین خلاصه می‌کند: «دانشجویانی‌که تحت برنامه‌های آموزشی سازمان یافته تربیت شده‌اند، ممکن است نتوانند ازروش‌های آموزشی متفاوتی بهره‌گیرند؛ دانشجویان‌که سوابق تجربه عملی‌شان متفاوت است نخواهند توانست یکسان ازیك برنامه آموزشی آزاد استفاده کنند، زیراکه اطلاعاتشان درمورد امکانات‌موجود پس‌ازفراغت از تحصیل یکسان نخواهدبود؛ این روش می‌تواند قابل‌قبول باشد برای ادامه کنترل توسط معلم ومدیر، زیراکه آنها تنها کسانی خواهند بودکه درباره امکانات موجود ونیازمندی‌های دانشجویان آگاهی دارند؛ برنامه آموزشی فعال دانشجویان‌را برای زندگی حرفه‌ای شدیداً سازمان یافته آماده نمی‌کند.»

[illegible] موقعیت فعلی هریك ازدانشجویان ما

می‌توانندوقتشان‌را به‌پنج صورت‌مختلف‌بگذرانند:

الف) بطور فردی یاگروهی درکارهای «فنی» یا «نظری» شرکت‌کنند؛

ب) درجلسات نمایش فیلم‌وبحث‌وسخنرانی وسمینار (بدون ارتباط باجنبه‌های خاصی از فعالیت تولیدی) که درمدرسه یاامکان‌های دیگر برگزار می‌گردد، شرکت‌کنند؛

ج) به‌فعالیت‌های تولیدی (ازجمله‌فیلمنامه نویسی) گروهی یافردی بپردازند؛

د) به‌عنوان یکی ازکارکنان فنی دریك گروه تولیدی شرکت داشته باشد؛

ه) یا دریك استودیوی تولید فیلم حرفه‌ای کارکنند.»

و بالاخره پرفسور یانگ برنامه سه ساله مدرسه‌ملی فیلم‌را چنین تشریح می‌کند: «درسال اول دانشجو تشویق می‌گرددکه بااصول اساسی همه جنبه‌های فیلمسازی آشنا گردد. معمولاً ما سعی می‌کنیم برای این سال اول برنامه نسبتاً سازمان یافته‌ای تنظیم کنیم‌که هرسال با ورود گروه‌های جدیدی ازدانشجویان مورد تجدیدنظر قرار می‌گیرد. درسال دوم دانشجو درزمینه‌های مختلف فیلمسازی کاوش می‌کند تازمینه یا زمینه‌های مناسب برای استعداد خودش‌را پیدا کند و درسال سوم فعالیتش را روی زمینه یا زمینه‌های انتخابی‌اش متمرکز می‌سازد. وقتی دانشجو وارد مدرسه می‌شود، ما رشته انتخابی‌اش را به‌عنوان یك هدف موقت می‌پذیریم و درعین حال به‌او این امکان‌را می‌دهیم‌که درسال‌های بعد رشته‌اش‌را تغییر دهد.» به‌عبارت‌دیگرمدرسه ملی فیلم همیشه تغییر تصمیم وانتخاب مجددرا می‌پذیرد.

مطابق تعریف پروفسور یانگ‌برنامه‌آموزشی مدرسه بین‌المللی فیلم لندن‌که بیشتر اقتباسی از برنامه آموزشی سلف آنست شدیداً غیرفعال‌است. دانشجویان تشویق نمی‌گردندکه با اصول اساسی تمام جنبه‌های فیلمسازی آشنا شوند؛ برنامه آموزشی ازآنها می‌خواهدکه این اطلاعات‌اساسی را به‌دست آورند. برنامه دوره آموزشی دو ساله این مدرسه بسیار فشرده‌تر ازبرنامه سه‌ساله مدرسه ملی فیلم است وبرای تمام مدت شش ترم دقیقاً تنظیم شده است.

شرایط ورود به‌مدرسه بسیار سخت است (که البته درمدرسه ملی نیز چنین است). دانشجویان خارجی باید فارغ‌التحصیل یکی از دانشگاههای به‌رسمیت‌شناخته شده یاواجد شرایط مشابهی باشند. همچنین آنها باید نمونه‌هائی از کارهای قبلی‌شان‌را درزمینه فیلمسازی، عکاسی، یاکارهای هنری دیگر ارائه دهند.

گردانندگان مدرسه معتقدندکه: «تخصص

ضروری است، اما کسی‌را به‌عنوان دانشجوی فیلمبرداری، مونتاژ یاکارگردانی نمی‌پذیریم، ما معتقدیم که استفاده ازدوربین، وسایل‌نور [illegible] است وهرکسی باکمی تمرین می‌تواند طرزاستفاده ازآن‌هارا یادبگیرد وکسانی‌که می‌خواهند دریك [illegible] طریق شاگردی در استودیوهای فیلمبرداری [illegible] ازهمه جنبه‌های فیلمسازی بدست آورد ونه‌تنها [illegible] انجام آن کار وتأثیر آن‌را درساختمان کلی فیلم درك‌کند. این دید وسیع و تجربه همکاری با دیگران درساختن فیلم وتوجه به‌جنبه‌های‌وسیعتر [illegible] ضروری است.

برنامه کار هرروز برای تمام مدت دو سال تعیین شده است گو اینکه [illegible] فیلمسازی را شروع [illegible] حواسشان‌را روی [illegible] وکارهای مقدماتی [illegible] وقت آزادشان انجام دهند.

[illegible]

[illegible]

[illegible] خودکامگی‌های روانی، جنسی و سیاسی [illegible]





[illegible]

[illegible] Behind the rent strike

[illegible]

دانشجویان جوان‌تر این کمبود رفع خواهد گردید. شاید علت این وضع تعیین بودجه انفرادی باشد وشایدهم برنامه آموزشی فعال بار مسئولیت سنگینی‌را بردوش دانشجویان می‌گذارد. وشاید انگیزه عصیان وتك‌روی وقتی دردانشجو بیدار می‌شود که مسیر معینی پیش پایش گذارده شود.

یکی ازمشکلات مدرسه ملی فیلم آموزش هدایت بازیگران است. راه [illegible] [illegible] ها روبرو بودیم سبب گردید کارگاه کوچکی [illegible] افراد حرفه‌ای بخواهیم، باگروه [illegible]

تعدادکمی بمسائل سیاسی می‌پردازند وکاربرخی هجوی است بربرنامه‌های وسایل ارتباط جمعی. فیلم «پسر اسبسوار» جاناتان لوئیس تقلید هجو آمیزی ازیك برنامه تلویزیونی است. این [illegible] زیراکه دانشجویان بامشکل فیلمبرداری درسوئیس بااستفاده ازبازیگران غیرانگلیسی‌زبان [illegible] بودند. ضمناً فیلم این سئوال‌را پیش می‌آورد [illegible] آیا سازندگان آن وحشت خودرا ازاینکه [illegible] به‌این‌نوع فیلمسازی روی‌آورند منعکس [illegible] یامهارتشان‌را درساختن این نوع فیلم‌ها [illegible] [illegible] خاصی ازتاریخ هستند؛ مثلاً [illegible]

[illegible] درزمان انقلاب است وآن‌را [illegible] «رخصت» و «ماتوشکا» نشان داده [illegible]

[illegible]

فیلم‌های مستند اجتماعی سنتی یاجامعه [illegible] این موضوع شاید علل اقتصادی [illegible] وشایدهم منعکس کننده علاقه‌مندی [illegible] گان مدرسه باشد. کولین یانگ [illegible] فته مسائل فیلمسازی مستند جامعه‌شناسانه [illegible] شناسانه است. البته ممکن است که این نفوذ غیر مستقیم ازطریق انتخاب دانشجو اعمال [illegible] ونه‌مستقیماً ازطریق اموزش وراهنمائی‌ها [illegible] عمی.

درزمینه فیلم مستند دانشجویان روش‌های متفاوتی دارند وچند شخصیت برجسته در میان آنهابه‌چشم‌می‌خورد. نیکولاس‌برومفیلد درانتظار کشیدن برای رسیدن به‌مؤثرترین لحظه فیلم، قدرت وحوصله‌ای فراوان آشکار می‌سازد ودر Behind the rent strike صحنه مستند کلاسیك وگویائی داردکه درآن یك پلیس برای گروهی کودك سخنرانی می‌کند. دراین صحنه برخی‌ازدرگیری‌های روانی پلیس آشکارمیگردد به‌ویژه هنگامیکه سخنران بچه‌ها‌را با این ادعایش که‌ازهم اکنون می‌تواند بگوید کدامیك از آنها کارشان به‌زندان خواهد کشید، می‌ترساند. [illegible]لوین شامه حساسی برای کشف حماقت‌ها ولحظه‌های مضحك زندگی دارد. فیلم‌های او «آقای باربر من میخواهم ازکانال مانش با شنا عبورکنم» و «دون‌کیشوت درلندن» صحنه‌های مسخره ودرعین حال غم‌انگیزی‌را دربر دارد.

[illegible] مدرسه فیلم فیلمسازان ازنعمت وقت [illegible] فراوان برخوردارند واین می‌تواند گاهی ساختن فیلمهائی نظیر «شکار کشاورزان» را موجب گردد. این فیلم شرح شکار توسط یك گروه کشاورز ومزرعه‌دار کوچك است که تنها به‌خاطر گذراندن وقت انجام می‌گیرد. ریتم آرام وزاویه [illegible]ید بیطرفانه فیلم، همراه بایك فیلمبرداری رنگی درخشان ودرعین حال نامتظاهر، به‌فیلم‌به‌عنوان [illegible] سند انسان‌شناسی کیفیتی نادر می‌بخشد. صحنه‌های تشریفات قطع‌کردن دست وپای گوزن [illegible] زیك جامعه درشرف نابودی و قابل [illegible] سه با «کانوك» به‌دست می‌دهد.

[illegible] روپای شرقی دانشجویانی‌که مدارس [illegible] مسکو، لودز یا بوداپست راترك میکنند، تقریباً بطور خودکارجائی مناسب تخصص وسطح تحصیلا[illegible] ستودیوهای فیلمسازی پیدامیکنند. [illegible] داستان که سینما پایه‌های نااستوارتری، فارغ‌التحصیلان مدارس سینمائی چه می‌آیند؟ درمدرسه بین‌المللی فیلم لندن کسی در این خصوص اطلاعی ندارد. (البته هنازگی یك [illegible] دوگانه فراهم آوردن کمك برای مدرسه وهم [illegible] می‌رود که تعدادی ازفارغ‌التحصیلان خارجی این مدرسه در کشورهای خودشان درپست‌های اداری انجام‌وظیفه می‌کنند. واین تصور که تعدادزیادی ازفارغ‌التحصیلان مدرسه باچنین سرنوشتی‌روبرو خواهندگردید، دلیل عمده تأکیدگذاردن بریك برنامه آموزشی همه‌جانبه وعمومی است. واین یکی ازتفاوت‌های اساسی این مدرسه با مدارس سینمائی اروپای شرقی است، که دانشکده‌های [illegible] فیلمبرداران، مونتورها وغیره دارند.

[illegible]

مدرسه ملی فیلم همین چندماه پیش مدرسه‌رائرك [illegible] حال تمام‌کردن طرح‌های گذشته یاتنظیم‌طرحهای جدید هستند. بیشتر آنهاکه کار معینی حتی اگر موقتی باشد پیدا نکرده‌اند به‌سوی تلویزیون کشیده شده‌اند.

چندنفری به‌قبول کارهای اداری ثابت قانع شده‌اند وبقیه هنوز درجستجو هستند. در شرایط فعلی هیچیك ازاین‌فارغ‌التحصیلان چندان امیدی به‌یافتن شغلی درصنعت فیلمسازی ندارند. [illegible] برخوردارند چندان مرجع [illegible] بود بدین‌معنی که در بی بی سی. دستیار [illegible] سال‌ها بدون امیدی به‌ترقی در [illegible] می‌مانند. تمام پست‌های قسمت‌های [illegible] فعالیت‌ها توسعه یابد.

مدارس سینمائی [illegible] انجام دهند. البته [illegible]

نمایش‌های ویژه
SPECIAL PRESENTATIONS





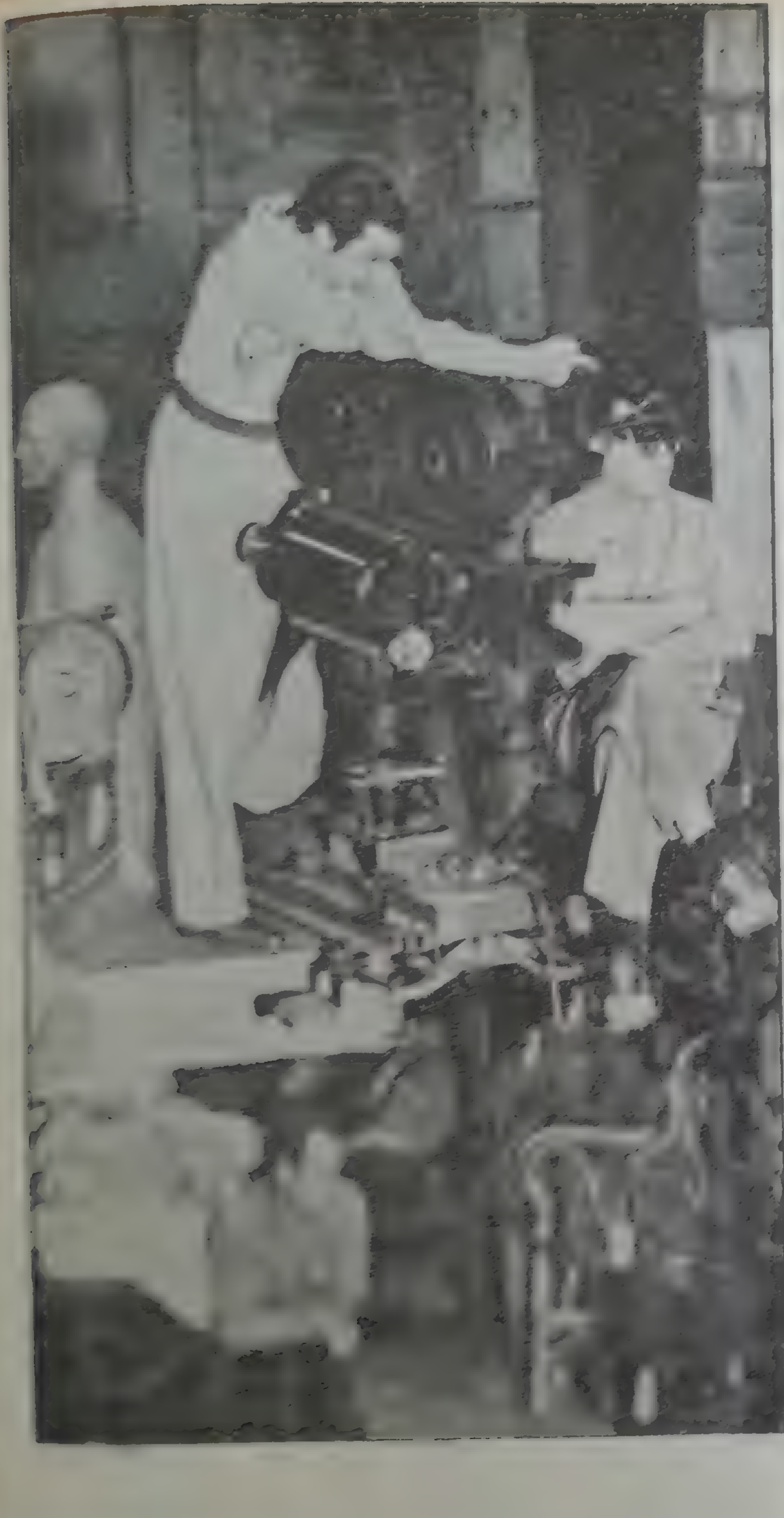
WELLES BEFORE KANE

ولز* پیش از کین

نوشته: جوزف مک‌براید
ترجمه: عبدالله تربیت

«اورسن‌ولز» درباره تجربیاتی‌که پیش‌از ورودش به هالیوود در زمینه سینما انجام داده به‌کسانی‌که تاکنون بااو مصاحبه کرده‌اند چیزی نگفته است و بدون شك ترجیح داده، جهانیان

* از «اورسن ولز» فیلم «حقیقت و دروغ» ([illegible]) در بخش «نمایش‌های ویژه» چهارمین دوره جشنواره جهانی فیلم تهران نمایش داده خواهد شد.



«اورسن‌ولز» صحنه‌ای از فیلم «همشهری کین» را کارگردانی می‌کند

[illegible] و «همشهری کین» [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من آنرا بدون حیرت نشنیده‌ام و اگر این فیلم [illegible] شایع کرده‌اند [illegible] آن فیلم [illegible] را نگاه [illegible].

[illegible] سینما [illegible] [illegible] توجه چندانی نکرده‌اند، [illegible] [illegible] نمایش «جنلی‌زیاد جاسوس» [illegible] «ویلیام جیلت» که توسط «مرکیوری‌تی‌اتر» [illegible] «برو[illegible]» [illegible] [illegible] برای معرفی [illegible] جوزف کاتن، ارگار [illegible] بلیتزاستاین، [illegible] ویرجینیا نیکولسون [illegible] «خیلی‌زیاد جاسوس» [illegible] «الیه‌سیر» در سال ۱۹۳۷ [illegible] در نظر داشت.

ولی من توانسته‌ام یک فیلم [illegible] و [illegible] «دلهای پیری» را که در یک مجموعه خصوصی نگهداری [illegible] و ظاهراً نخستین کار «ولز» در زمینه [illegible] کشف کنم. این فیلم در حدود چهار دقیقه طول میکشد و خود «ولز» همراه [illegible] ویرجینیا نیکولسون» در آن شرکت دارد.

نسخه‌ای که من دیدم و احتمالاً [illegible] سه نسخه موجود [illegible] [illegible] نسخه [illegible] [illegible] بود. این فیلم جزو مجموعه «[illegible]وانس» است که به کتابخانه عمومی «گرین‌ویچ» (ایالت کانکتی‌کات) اهدا شد. سروصدای حرکت فیلم در داخل پروژکتور اعصاب را خرد میکرد — گرچه خود فیلم در وضعیت مناسبی است — اما شور وهیجان کشف مرا از نگرانی در مورد چگونگی نمایش آن خلاص کرده بود. درست مثل این بود که نمایشنامه‌ای متعلق به دوران جوانی «شکسپیر» پیدا شده باشد.

... نگر سر جهت مطالعه و بررسی

... میباشد، اما در ...

... بفیلم‌های بعدی «ولز»

... را در ذهن بیننده زنده میکند

... که «ولز» تا چه حد تحت تاثیر

... سیونیسم تئاتری و سینمائی آلمان بویژه

... اثر «فردریش ویلهلم مورنا»

... بود. و اگر بعضی از صحنه‌ها

... که «ولز» روی پرده دیده

... کمپوزیسیون

یک گره از صوی نورس رد میشود تکرار

نگارست. پس از نمای افتتاحیه، یک موشاز

سریع از اتوحه موسیع آن پروز کور کدانی،

بی سرعت بیش از آن بود که تولید ناراحتی

... که سرمی روی دست حرکت

... که درحال نواختن سوارست نشان

شکل شده است، وی مشغول کشیدن طناب

های دارد. بعد از دومین نمای گوی چرخان،

دراز باهستگی روی زمین پشت آن ...

درمیاورد ...

تا آنزمان بیش از بیست نمایشنامه ...

که در آنجا ... «گیب اند اپی‌بلنزر» ...

... «دکترجکیل ومسترهاید» ...

که چهره‌اش را بطوری ...

دیده میشود ــ بعداً معلوم میگردد که این یک

را می‌بینیم که دری را سوی یک پلکان فرسوده

باز میکند.

بازگشت به عقب و تماشای اولین نقش

که با آن روبرو هستیم شک ...

را بدون لباس آشنای ولز ...

... «نانستر» در «خانمی از شانگهای» ...

... «کلی» در «داستان جاودان» ...

فیلم حالا در اختیار «[illegible]» [illegible]
[illegible]
نگهداری به کتابخانه کنگره تحویل داده شده است و همچنین نسخه‌ای از آن تهیه گردیده که برای مطالعه وبررسی مورد استفاده قرار میگیرد ومحققان میتوانند آنرا درمحل کتابخانه ببینند. (یك نسخه دیگر نیز جهت مطالعه و بررسی در کتابخانه «گرین‌ویچ» موجودست). کارت [illegible] عنوان فیلم و نام [illegible] که «دلهای پیری» را دیده ، [illegible] به‌هالیوود آمده بود [illegible] این فیلم پرس‌وجو کرد. «ولز» [illegible] در فیلم ظاهر شده آنرا به‌یاد [illegible] تابستان ۱۹۳٤ هنگامی که [illegible] بود، در جریان فستیوال تئاتری [illegible] «تاداسکول» واقع در [illegible] «ایلی‌نویز» که وی سه سال جلوتر [illegible] فارغ‌التحصیل شده بود ترتیب یافت، ساخته شد. «ولز» کارگردانی وتدوین فیلم را [illegible] کرد و آنرا صرفاً یك «فیلم خانوادگی» [illegible] معهذا مدارك موجود در مجموعه [illegible] براین است که «ولز» همراه با [illegible] (که فیلم را تهیه کرد و نقش [illegible] هم درآن‌دارد) مشترکاً آنرا کارگردانی کردند و درخود فیلم هم شواهد زیادی هست که [illegible] میکند.

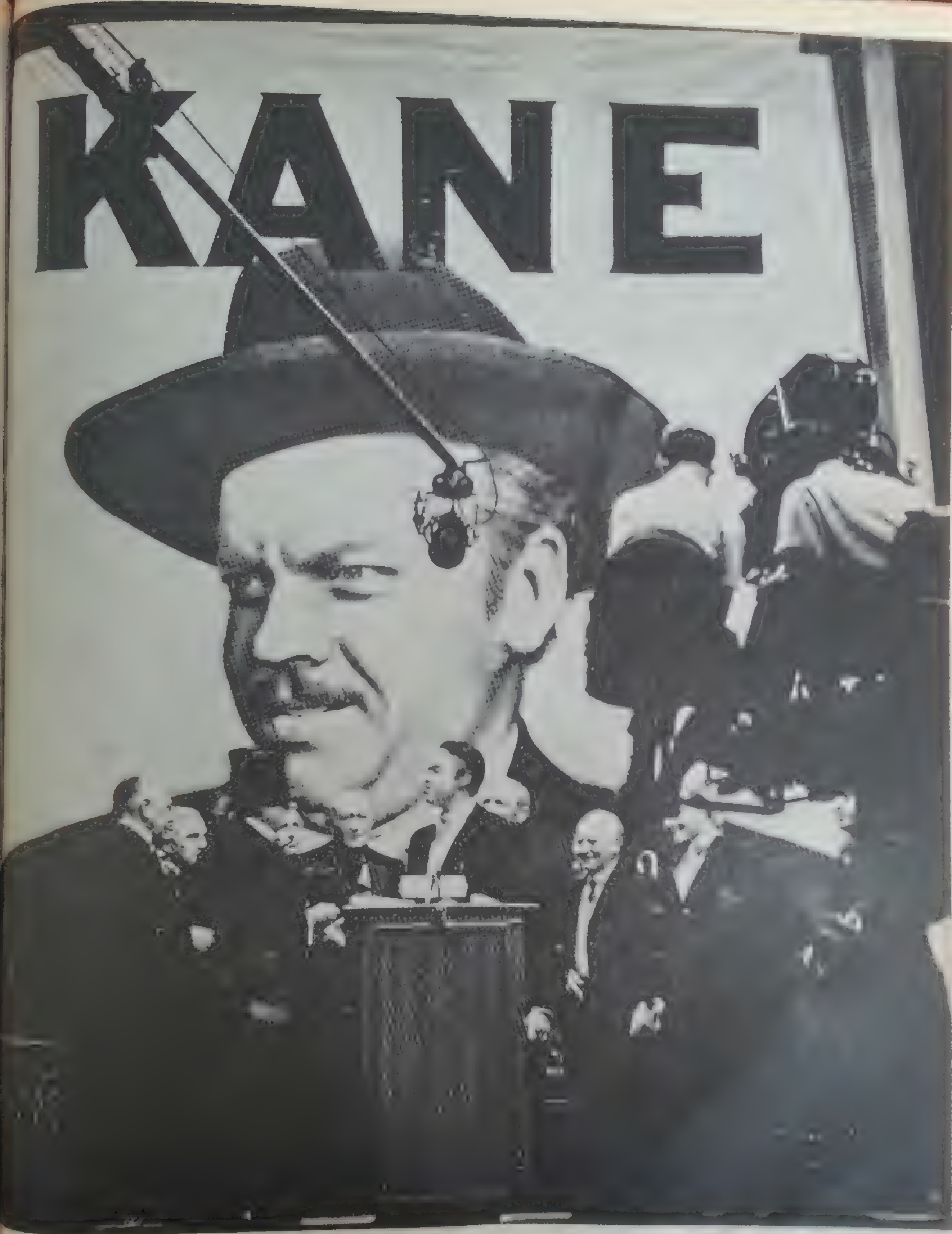
«ویلیام وانس» فقید وقتی که «ولز» را ملاقات‌کرد دانشجوی کالج بود و بعدها به‌تهیه و کارگردانی فیلم‌های تبلیغاتی تلویزیونی روی آورد. من یك اقتباس ده دقیقه‌ای از «دکتر جکیل ومستر هاید» را که درسال ۱۹۳۲ باشرکت و کارگردانی او ساخته شد، دیده‌ام. این فیلم چیزی غیر از یك فیلم دانشجوئی خام وشاید هم مضحك نیست. ولی **«دلهای پیری»** یك چیز دیگرست. گرچه فیلم دچار سمبولیسم ابتدائی و ابهامی سطحی میباشد، اما در کارگردانی و فیلمبرداری این اثر نکات بسیاری دیده میشود که بطرزی اشتباه‌ناپذیر به‌فیلم‌های بعدی «ولز» اشاره میکند. بعضی‌ازنماها بنحوی غریب خاطره **«همشهری‌کین»** را در ذهن بیننده زنده میکنند وفیلم حتی بیش از **«همشهری‌کین»** نشان‌دهنده این امرست که «ولز» تا چه حد تحت تأثیر اکسپرسیونیسم تئاتری و سینمائی آلمان بویژه فیلم **«نوسفراتو»** اثر **«فردریش ویلهلم مورنا»** قرار گرفته بود. و اگر بعضی از صحنه‌ها (بخصوص وقتی که «ولز» روی پرده دیده میشود) از لحاظ فیلمبرداری چیز بسیار جالبی نیست، در عوض نورپردازی و کمپوزیسیون بسیاری از نماها بسیار زیباست و فقدان عمومی یکدستی و انسجام در فیلم به‌لطف بازی «ولز»

[illegible]

فیلم در برخورد اول کاملاً مبهم بنظر میرسد، درست مانند یکی‌ازبچه‌های حرامزاده‌ی آوان ـ گاردیسم فرانسه در دهه‌ی بیست کـه هنوز هم دچار بلای آن هستیم، ولی اندك اندك طرحی مشخص نمایان میشود و روشن میگردد که فیلم تمثیلی از مرگ میباشد. نخستین نمای فیلم یك‌گوی درخت کریسمس را که در حال چرخش است نشان میدهد و این صحنه بعداً نیز هنگامی‌که یك هیکل سفیدپوش درحال نوازش یك کره از جلوی دوربین رد میشود تکرار میگردد. شباهت با **«همشهری‌کین»** غیرقابل انکارست. پس از نمای افتتاحیه، یك مونتاژ [illegible] سریع (باتوجه به‌وضع آن پروژکتور که [illegible] این سرعت بیش از آن بود که تولید نا[illegible] نکند) از زنگ‌هائی‌راکه در حال نواختن [illegible] مشاهده میکنم و بعضی از نماها[illegible] هستند. آنگاه یك بانوی پیـ[illegible] **«ویرجینیانیکولسون»** باآرایش[illegible] که پس‌وپیش میرود. برخلاف‌فیلم[illegible] که فیلمبرداری آن پر از تکان[illegible] در این‌جا دوربین که بنرمی روی [illegible] می‌کند آهسته عقب می‌رود و زن را [illegible] روی زنگی‌که درحال نواختن سوا[illegible] میدهد. نماهای بعدی مرد سیاه‌چهر[illegible] میدهد که کلاه‌گیسی برسر دا[illegible] جامه توری یك پسربچه وشلو[illegible] تشکیل شده است ، وی مـ[illegible] زنگ میباشد و بانوی پیر [illegible] جای دارد. بعد از دومیـ[illegible] نمای«تیلت» شده‌ی یك [illegible] دراز بآهستگی روی [illegible] میکنند میبینیم وسپس [illegible] مخالف تیلت‌شده به‌چ[illegible] حلقه شده‌است وآنرا [illegible]

سایه‌ی یك‌د[illegible] درمیآورد و نورپ[illegible] آنرا احاطه‌کرده [illegible] تا آن‌زمان بیشر[illegible] درگروه‌دانشجو[illegible] که درآن‌جا با [illegible] بازیگر و «گیت‌اس[illegible] همکاری داشت کار[illegible] بود. در **«دکترجکیل[illegible]** که با انعطاف نورپرداز[illegible] باشد. در نمای بعدی زنگ[illegible] میافتد وحالا دیگر یك‌سایه[illegible] حال که مرد سیاه‌چهره با [illegible] کشیدن طناب زنگ میباشد، در[illegible] که چهره‌اش را بطرزی زننـده و سوار زنگ است برمیگردیم. زن[illegible] بازکرده و بالای سرش میگیرد («ولز[illegible]

سینـ[illegible]
وقتو[illegible]
دستی[illegible]
میچر[illegible]
«مور[illegible]
خاك[illegible]
(چو[illegible]
دیده
و در
سنگ
دیده [illegible]
«فلاش[illegible]
را می[illegible]
میـ[illegible]


KANE

[illegible]

... و به‌سر زنگ‌نواز سیه‌چهره ... [illegible]

... زنگ‌نواز حلق‌آویز شده ... [illegible] کادر میشود وزنگ ... حکم امضاء دارد در گوشه میکند.

... مرگ را می‌بینیم که یك شمعدان ... [illegible] ... کرده است و این صحنه ... «سبح در ایرا» میباشد. ما انگشتان ... که به دوربین نزدیك و نزدیکتر ... پیانیست یك نت عوضی میزند ... میکشد. او به‌کلاویه فشار ... ی امتحان صدا سرش را مانند جغد ... میمیك خوبی انجام میدهد)

... که جسد بانوی پیر در درون ... را باز میکند وبجای ... نازك را که شبیه ... میکند و با بیحوصلگی ... «درآرامش»،

«درآسایش»، «باخدا» و «پایان» که آخری‌را کنار میگذارد. او دوباره می‌نشیند و شروع به‌نواختن میکند و باحالتی هذیان‌آلود پیچ‌وتاب میخورد. دوباره‌زنگ‌را می‌بینیم وسپس‌دست‌هائی را که مشغول نواختن پیانو هستند وآنگاه لوح «پایان» را.

اگر ادعا کنیم که با تماشای «**دل‌های پیری**» ظهور یك فیلمساز بزرگ را میتوان پیش‌بینی کرد اغراق کرده‌ایم. و این درست مانند این‌است‌که پس‌ازتماشای «**درتلاش معاش**» آینده **چاپلین** را کاملاً پیش‌گوئی‌کرده باشیم.

ولی از خلال اختلاط سبك‌های مختلف درکار «ولز» جوان، و تجمع حالاتی‌که گاه مربوط وگاه‌نامربوط هستند میتوانیم‌یك‌برداشت قوی، آزادانه وکاملاً شخصی را حتی در مورد ایده‌ها وموتیف‌های دست دوم تشخیص دهیم.

اگر بکوشیم «**دل‌های پیری**» را به‌عنوان یك‌اثرخود ـ بسنده توجیه‌کنیم کاری احمقانه خواهد بود. این اثری است که به‌دوران جوانی برمیگردد و ممکن است «ولز» درحال حاضر آن‌را اصلاً نپسندد. اما به خاطر بیاوریم که «**همشهری کین**» هم اثری متعلق به‌دوران جوانی است‌که از منابع مختلف تغذیه میکند. این جزئی از لطف آنست و قدرت آن مانند فیلم‌های اولیه موج نوی فرانسه از ترکیب سبك‌های مختلف برای ایجاد یك چهارچوب هماهنگ سرچشمه میگیرد که درآن هرجزء با درام مناسبت دارد. در «**دل‌های پیری**» شاهد هستیم که «ولز» مانند هرهنرمند جوان دیگر، برای فرونشاندن آتش اشتیاق خود عنان اختیار را رها کرده‌است و این کاریست که قبل‌از این‌که او بتواند دست به‌آفرینش یك‌اثر یکدست ومتشکل بزند، انجام گرفته است.

نقل از : فیلم‌کوارترلی



«اورسن‌ولز» پیش‌از «همشهری‌کین»

RHYTHM "N" TRUTHS

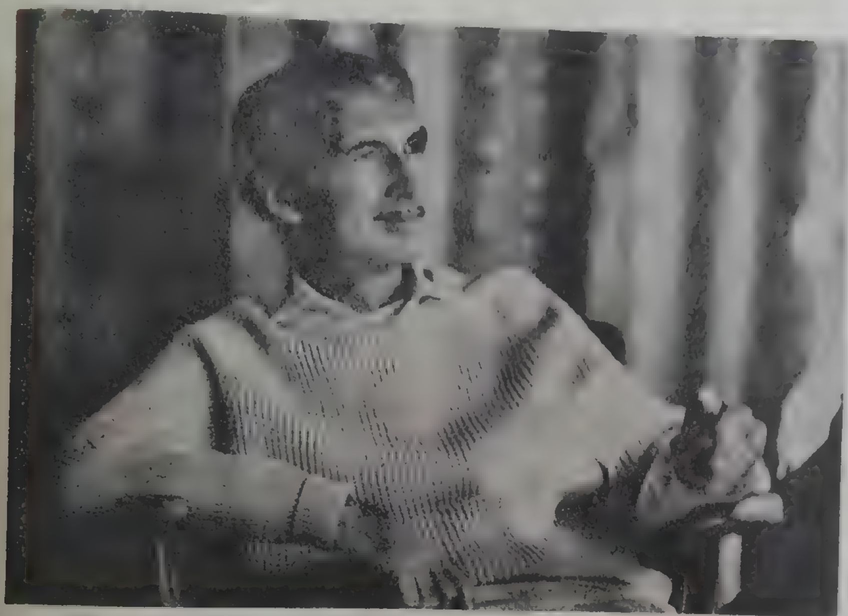
"NORMAN MCLAREN AND NATIONAL FILM BOARD OF CANADA"

از : DEREK ELLEY

ترجمه : عبدالله تربیت

ریتم و حقایق

«نورمن مك‌لارن» و «مجمع فیلم ملی کانادا»



نورمن مك‌لارن

[illegible]

... العمل معین (...

«این موضوع درقانون مصوبه پارلمان آمده است وبسیار دقیق است . دستورالعمل رسمی مجمع فیلم اینست که کانادا را برای اهالی کانادا وخارجیان تفسیر کند . واژه تفسیر البته مستقیماً به‌عمل آفرینش مربوط میشودودستورالعمل مذکور مضمون همه فیلم‌هائی‌راکه قرار است تحت‌حمایت مالی دولت ساخته شوند ، تعیین میکند . ما رسماً تمام فیلم‌هارا برای دولت کانادا میسازیم وتعداد آنها درسال بین صدوچهل تا دویست فیلم است».

استعمال آزادمنشانه کلمه تفسیر یکی از بارزترین صفات N.F.B است. «اگر مثلاً دولت ... وبگوید، ما یك فیلم آموزشی میخواهیم که‌به‌کودکان بیاموزد چگونه دندان‌های خود را ... کنند، ما همیشه میکوشیم‌که یك عنصر ... کننده‌را درآن وارد کنیم . ما ازعناصر تعلیماتی مشکل‌وثقیل همچون‌طاعون‌میگریزیم». ... شیوه تفکر است‌که همراه بایك برداشت ظریفانه تحسین‌انگیز از مضامین باعث شهرت N.F.B درخارج از محدوده کانادا میشود.

معهذا طناب‌کشیده‌ای‌که مجمع روی آن راه میرود ، خطر است . «تعداد زیادی ازفیلم‌ها از یك نقطه نظر ویژه کانادائی فراتر میروند، من آرزومندم‌که تعداد بیشتری ازفیلم‌ها بدین‌گونه باشند ولی درضمن فکر میکنم‌که این امر غیر ممکن باشد . اصولاً پول مالیات‌دهندگان است که هزینه مارا تامین میکند وتوجه به‌این‌موضوع که آنها درانتظار بازده مناسبی ازپول خودهستند واجد اهمیت است.»

بنابراین ، ایده‌ها میتوانند ازخود مجمع سرچشمه بگیرند یااین‌که سفارش‌های خارجی باشند ، گرچه خود «نیومن» است‌که خط مشی مجمع‌را درمورد چگونگی مضامین تعیین میکند. «سه چهارم فیلم‌هائی‌که ما میسازیم درچهارچوب مقرراتی‌که من به‌عنوان نماینده سینمائی دیکته میکنم ساخته میشوند. معهذا یکی ازچیزهای منحصر بفرد درمورد مجمع فیلم اینست که‌تاحدود زیادی یك رهبری گروهی اعمال میشود .

ما دو واحد تولید داریم که یك گروه ۲۲۵ نفری‌راکه مستقیماً درکار خلق آثار هستند شامل میشود . دو سوم این عده کانادائی‌های انگلیسی زبان ویك سوم دیگر کانادائی‌های فرانسه زبان هستند . کار هریك ازاین دو گروه کاملاً جداگانه است : آنها واحدهای تولید خودشان‌را دارند، درزمینه زبان خودشان‌کار میکنند (گرچه اغلب هر دو زبان‌را میدانند) وکارگردانان ومونتورهای خودشان‌را دارند . هرکدام‌ازآنها یك‌گروه منتخب دارد‌که شامل یك کمیته برنامه‌ریزی است وگرچه من گاهی اوقات برای دیکته کردن کارهائی‌که باید انجام شود ازاختیارات خودم استفاده میکنم ولی بطورکلی نود درصد فیلم‌های ساخته‌شده نتیجه مستقیم خواست خود هیئت است . این فیلمها توسط کمیته خود آنها تصویب میشود وبعداً من آنرا مورد تصویب قرار میدهم . من درآغاز هرسال خط مشی‌را تعیین میکنم : مثلاً این دفعه میخواهیم روی محیط زیست یامسائل سیاسی تأکید کنیم یااین‌که مردم را درفراگیری یك زبان دوم (که‌در کانادا مسئله بزرگی است) یاری دهیم . این چیزها درکمیته برنامه‌ریزی مورد بحث قرار میگیرد ، موافقتی حاصل میشود وآنگاه همه کارگردانان مطلع میشوندکه نماینده سینمائی چه میخواهد . سپس ایده‌هائی‌که دراین زمینه هستند پیشنهاد میشود واگرکسی بخواهد فیلمی بسازد ازهر ده نفر ، نفر فیلم مورد علاقه خودرا میسازند.»

[illegible]



[illegible] (۱۹۶۷)

[illegible] ۱۹۵۶ [illegible] ۱۱۰۰ [illegible]

[illegible] ۱۹۶۷ [illegible] Motion Picture Bureau [illegible] **که برای بهتر شدن کیفیت فیلم‌های** [illegible]

[illegible] با پافشاری «نمایندگی عالی کانادا»

... ها محکم کند. او تقریباً ضد هر ... که هنر یك چکش است و روی ... [illegible]

... در اواخر دهه سی یك هنر ... های ... در «تورونتو» بود و ... هفته قبل ازورود ... من ... [illegible] ... ۱۹۵۲ ... [illegible] ... شود (او ده ساله ... ۱۹۵۷ ... [illegible]

... بخاطر تربیت مذهبی ... [illegible]

گردانی کردم وآن‌را هم بهانگلیسی وهم بفرانسه ساختم.»

بنظر میرسدکه مجمع احتیاجی نداشت نرسال‌های اولیه وجودش‌را توجیه کند. هرکس بهترین کارش‌را ارائه میداد وکار را از پیش میبرد. «محیط معرکه‌ای بود. وهمیشه این عامل مذهبی درگریرسون بودکه آنهم‌را ازاینکه محصولی ... شرمنده میکرد ... شده بودکه انجام دهد. «تشویق وکمك ازهمه‌سو فرا میرسید وفقط بریتانیا نبودکه این کاررا میکرد «آرتور التون» و«ادگار آنتی» معمولاً به‌دیدار ما میآمدند بازیل رایت‌هم یکی دو بار درطول جنگ سراغ ما آمد. ولی گریرسون تماس‌های بین‌المللی داشت. بوریس کوفمن (برادر ژیگاور توف‌کـه فیلم‌های ژان ویگو را فیلمبرداری‌کرد و بعداً دردهـه شصت باسیدنی لومت همکاری نمود) بهما پیوست ویکی‌ازهربیان فیلمبرداران کانادائی شد. یوریس ایونس آمد و فیلمی بـرای ما ساخت (Action Stations! ۱۹۴۳ ــ درباره کشتی‌های اسکورت کانادائی اقیانوس اطلس) رابرت فلاهرتی سری به‌مجمع زد ... اگرچه پای خودش‌را ازچند آزمایش فراتر نگذاشت. وکاوالکانتی از اتاوا رد شد. بدین ترتیب میشودگفت‌که ما توسط گریرسون بادنیای فیلم درتماس بودیم. وقتی جنگ به‌پایان رسید یك دوره انتقالی بسیار مشکل پیش‌آمد که طی آن مجبور بودیم برای دست‌یافتن به‌صلح‌وآرامش بکوشیم وهمین موقع بودکه مهارت حرفه‌ای محقرانـه ما نمایان شد. درزمان جنگ هیئت بافیلم‌های کثیف وزشت کنار آمد زیرا همه مایل بودندکه جنگ‌را ببرند ولی ما بعداً متوجه شدیم که به‌عنـوان فیلمساز بسیار چشم وگوش بسته هستیم.» در ۱۹۴۵ اعضای N.F.B بالغ‌بر ۷۳۹ نفر بودند ولی مجمع هنوزهم درکارگاه اصلی اتاوا ومراکز کوچکتر دیگر قرار داشت.

گریرسون پس‌ازخاتمه کارش‌رفت تاکارش را بایونسکو UNESCO شروع کند و ازمیان آن گروه اصلی‌که به‌تعلیم‌دادن کانادائی‌ها همت گماشتند فقط یك بریتانیائی باقی ماند ــ نورمن مك‌لارن.

«فکر میکنم‌که از نقطه‌نظر تاریخی دهه پنجاه دوره تحکیم تکنیك‌ها وآگاهی بود. یك کارگاه کاملاً جدید درمونترال بما تحویل داده شدکه شامل یك استودیوی مجهز بود وما هنوز هم بندرت ازآن استفاده میکنیم واساساً در جهت فیلم‌های مستند است. دراواخر دهه پنجاه هیئت رئیسه به‌جنبه‌های استیلی فیلمسازی بسیارعلاقمند شد (ومن گمان میکنم کـه ما و نه فرانسوی‌ها، اختراع‌کنندگان سینما ــ وریته بودیم) و این پیگیری باعث شدکه ما یکی ازاولین مخترعین دوربین Pulse - Synchronized در دنیا باشیم. ما تجهیزات خودمان‌را برپاکردیم وآنگاه بود



... (۱۹۵۳)

اوراق قرضه زمان جنگ تبلیغ میکرد ساخت. تبلیغات صرف ولی دلپذیر، مشغول‌کننده‌وبسیار خلاقانه. همان زمان بودکه او تکنیك ترسیم مستقیم روی نوار فیلم‌را تکمیل‌کرد. وقتی من در ۱۹۴۱ به‌مجمع پیوستم بخش تولید بیش‌از ۱۵ نفر کارمند نداشت. و بیشتر آنها از انگلستان آمده بودند ــ استوارت لگ، استنلی هاوز، جی دی دیویدسون وعده‌ای دیگر. لگ ازهمه‌مسن‌تر بود وعده‌ای ازما کانادائی‌هاهم بودند. ولی در ۱۹۴۴ گویا مـا یك هیئت ۶۰۰ نفری داشتیم میتوانید مجسم کنیدکه اکثر فیلم‌ها چه‌چیزهای مزخرفی بودند. خود من شش ماه پس‌ازپیوستن به‌مجمع فیلمی باشرکت نخست‌وزیر کانادا کار...

... انگلستان ... او ... عنوان مسئول ... شعوررا داشت ... فیلم.»

... که گریرسون بلافاصله ... مستندهای ... سیلان (۱۹۳۵، بازیل ... ۱۹۳۶)، رایت وهری‌وات) ... موم شده‌گذاشت و بما ... میخواست ... سینما بپردازیم فقط میخواست ... گیردکه موقعیت کانادائی‌هارا در

تعث میکردیم، دریافتم که راه رسیدن بمقصود همین است. من هیجانی را که هنگام انتظار برای دیدن فیلم کوتاهی از اسکار فیشینگر داشتم بهیاد میآورم (رقص مجارستانی براهمس — ۱۹۳۱) این اولین فیلم انتزاعی بود که دیدم — دنیا و رویای من روی پرده بود! پس از تماشای این فیلم، ستوارت ملک آلیستر و من بهم پیوستیم و نقاشی [illegible]

[illegible] پس چطور میتوانیم مثل فیشینگر این [illegible]

[illegible] سینما رفت و بهر ترتیبی که بود یک نسخه فیلم [illegible]

[illegible] آن را بصفحهی ازسلولوئید شفاف تبدیل کرد. ما به نقت حدود ده کادر را نقاشی کردیم که وقت بسیار زیادی گرفت و بعد فکر کردیم که چرا بجای کادر روی سراسر فیلم نکشیم، و بعد این کار را کردیم. این فیلم حالا [illegible] که از بین رفته.

[illegible]

[illegible] و هرگز [illegible] هیچ نوع فیلم [illegible] که گروهی [illegible] است. [illegible] فکر [illegible] بکار [illegible]

[illegible]

[illegible] ۱۹۰۵ [illegible] اشتیرنبرگ [illegible] علاقه خصوصی [illegible]

[illegible]

[illegible] روی و [illegible] فیلم کوتاه غیرعادی [illegible] چیزی است که [illegible]

[illegible]

مانند ــ «همسایه‌ها» بازیگران‌را مثل عروسك‌ها [illegible] حاپلین در راه‌پیمائی خنده [illegible] [illegible] دونفره» مثل تجسم کامل موسیقی [illegible]

[illegible] برای حصول مقصود، مخصوص درمورد رنگها، همیشه برای مك‌لارن مسئله‌ای بوده‌است. در روزهای اولیه آبرنگ‌را مورد آزمایش قراردادیم ولی پوسته‌پوسته شد. بخاطر میآورم که واکس کفش‌را هم امتحان کردیم که ثبات داشت ولی خیلی کثیف بود. [illegible] آزمایش کردیم که خیلی شفاف بود اما خشك شدنش هفته‌ها وقت میگرفت. بهرحال ما چیزی پیداکردیم که خوب ازآب درآمد، یادم نمیآید که چه‌چیزی بود. وسرانجام جوهری یافتیم که ساخت آمریکا بود و Craftint Dyes نامیده میشد. این جوهرها رنگ‌هـای شفاف بسیار خوبی هستند ولی حدود دوازده‌سال قبل ازبازار خارج شدند.»



نمائی از فیلم «حالا وقتش است» (۱۹۵۱) که تجربه‌ایست در زمینه فیلم سه‌بعدی

[illegible] نخستین کوشش مك‌لارن در زمینه فیلم که باهمکاری استوارت مك‌آلیستر انجـام گرفت، حرکت هرچند آهسته بود ولی آغـاز [illegible] خوشبختانه درمدرسه هنری یك کلوب [illegible] توسط چند نفر ازاعضاء جوانتر هیئت [illegible] تشکیل شده بود. یکی ازآنها یك دوربین شانزده میلیمتری خیلی ساده داشت‌وخود [illegible] نـور کافی وفضا و لوازم [illegible] ساختن دکورها وغیره تأمین کنـد. کلوب نزدیك بیست نفـر عضو داشت [illegible] تشکیل جلسه میداد و ما ساعت‌ها [illegible] ومناظره میکردیم. همه آنها افکار دور ودرازی درسر میپروراندند من فکر میکردم که آنها دیوانه هستند ولی چون جزو جوانترهـا بودیم نمیتوانستم حرفی بزنم. اندك اندك اعضاء

کلوب تقلیل یافت تااینکه به‌پنج شش نفر محدود شد آن وقت به‌خودم گفتم که حالا باید بختم را بیازمایم، باید طرحی برای یك فیلم تسلیم کنم. واین طرح فقط یك پاراگراف بود».

این پاراگراف باکمك مك‌آلیستر و «روزی مك‌لین» (صاحب دوربین) بصورت فیلم «هفت تا پنج» درآمدکه یك‌روز را درمدرسه هنری نشان میداد. این فیلم‌به «فستیوال فیلم آماتور» تسلیم‌شدکه درآن سال(۱۹۳۳) «ویکتورساویل» داورش بود وجایزه بزرگ‌را به‌آن داد. کلوب تولید فیلم که طعم نخستین جام نقره‌ای‌را زیر دندان داشت تصمیم گرفت بسازنـدگان مبلغی کمك کند تاکارشان‌را دنبال کنند، نتیجه حاصله درمورد مك‌لارن فیلم «دوربین عیش میکند» نام داشت که مطالعه‌ای پانزده‌دقیقه‌ای درباره «استاپ ــ فریم انیمیشن» و [illegible] بود.

«درهمان هنگام ما یك‌فیلم انتزاعی کوچك ورنگی ساختیم که «کوکتل رنگ» نام داشت. ما ازیك تخته‌گردان استفاده کـردیم‌که اشیاء مختلفی روی آن بود و باسرعت‌هـای مختلف میچرخید و ازجهت‌هـای گوناگون نور به‌آن میتابید وما به‌صورتی بسیارمحو ازآن‌فیلمبرداری کردیم.»

سال بعدی نقطه عطفی درزندگی مك‌لارن بـود ــ اولین برخورد پراهمیت او باجـان گریرسون، که مقدر بود حامی سینمائی شخصی او باشد. «گریرسون برای داوری فستیوال‌فیلم، وارد شد من این دو فیلم‌را تحویل دادم وگمان میبردم که او خیلی تحت تأثیر تکنیك‌های فیلم «دوربین عیش میکند» قـرار خواهدگرفت. ازبابت فیلم دیگر شرمنده بودم زیرا میدانستم که او به‌فیلم‌های اجتماعی علاقمند است وکار من فقط یك کوشش کوچك وهوسبازانه انتزاعی بود.

معهذا او حساب اولی‌را رسید [illegible] ازنقطه نظر تکنیکی درخشان ولی بطور [illegible] مزخرف‌است‌وهیچ حسی ازشکل، فرم‌وسنجش درآن وجود ندارد ــ سپس جایزه اول‌را به‌فیلم دیگر داد. من گیج شده بودم. [illegible] همیشه برخلاف پیش‌بینی عمل کرده‌بود [illegible] این بودکه او ازمك‌لارن دعوت کرد [illegible] فیلـم G.P.O در جنوب ملحق شود وتجربه حرفه‌ای لازم‌را بدست آورد. یك سال پیش [illegible] قبول این دعوت، مك‌لارن یك رشته فیلم‌تبلیغاتی برای یك قصاب محلی که قبلاً یك دوربین سینما کداك به‌او قرض داده بود ساخت واین نخستین آشنائی او باکارهای سفارشی بود. درضمن [illegible] موقع بودکه احساسات صلح‌جویانه خودرا [illegible] فیلم کوتاه صامت پانزده دقیقه‌ی بنام «نبرد بی‌حد و مرز» که نقاشی متحرك، فیلم زنده وعروسك‌هارا به‌کار میگرفت، ثبت‌کرد.

«چند مـاه پس از ورودم به G.P.O گریرسون ازمن پرسیدکه آیا میل دارم بعنوان فیلمبردار «ایوز مونتاگو» برای مدتی کمتر [illegible] به اسپانیا بروم وفیلمی‌راکـه مونتاگو میخواهد فوراً مونتاژ کرده ودر کلوبها بمنظور جمع‌آوری پول برای صلیب سرخ نمایش دهد فیلمبرداری کنم. فیلم «دفاع ازمادرید» نـام داشت وبه‌جنگ‌های داخلی اسپانیا مربوط میشد. واحد G.P.O درآن زمان پر ازکسانی بودکه در رشته خودشان استاد شناخته میشدند و [illegible] مك‌لارن تماس هنری اندکی باآنها داشت. [illegible] گاهگاهی درقطار همراه «بریتن» Britten ازلندن‌به «بلاك هیث» (که استودیوها آنجا بودند) میرفتم ولی فقط حرفهـای معمولی میزدیم. من هرگز با «اودن» Auden ملاقات نکردم وفقط یك‌بار «لن‌لای»‌را درحال [illegible] دیدم. او فیلم‌هایش را دراستودیـوی خود میساخت نه‌دربلاك هیث. من شش ماه [illegible] به‌عنوان دستیار «اولین اسپایس» دراتاق [illegible] کارکردم، بعد «کاوالکانتی» تهیه‌کننده من [illegible] وازمن خواست تایك فیلم مستند درباره کتاب راهنمای تلفن لندن بسازم. روی این اصل به «بریتیش میوزیم» رفتم تا تاریخچه [illegible] کتاب راهنمای تلفن‌را مطالعه‌کنم. سپس [illegible] سناریوی‌کامل نوشتم. کاوالکانتی آنرا دید نگاهی به‌آن انداخت وپاره‌اش کرد وگفت [illegible] بدرد نمیخورد هیچوقت یك چیزرا پیشاپیش با دقت تمام ننویس» من درگلاسکو بعنوان [illegible] آماتور هرگز چیزی ننوشته بـودم ولی [illegible] میکردم که بعنوان یك حرفه‌ای باید این [illegible] انجام دهم. او متذکر شدکه چگونه، درمورد یك اتاق که باید درآن پنج یا چهار نفر کار [illegible] اگر آدم طرح کامل‌را پیشاپیش بصورت نمایشنامه روی کاغذ آورد ابتکار کمتری بخرج [illegible] [illegible]

[illegible]

... بود احتمالاً [illegible]

... ک فیلم کوتاه بیست [illegible]

... ه نامش «شعله رام» بود [illegible] خودش روزبروز [illegible] ماند صلح‌جویانه‌ای که «همسایه‌ها» عنوان [illegible] الهای بعدی‌را به‌تهیه [illegible] و از فیلم‌های مستند [illegible]

... ال ۱۹۳۹ به‌نیویورک [illegible] ک فیلم برای N.B.C [illegible] ی صوتی که بادست‌ترسیم [illegible] سال که در آنجا اقامت [illegible] مداد شگفت‌انگیز خود [illegible] تصویر وموسیقی پرورش [illegible] بود که نقش راهنمارا در [illegible] ه عهده گرفت . درسال [illegible] از زندگی او را بطور [illegible] وز در نیویورک به‌من [illegible] به کانادا بیائی ؟ من [illegible]

[illegible]

... بون آنرا نوشته‌ام ومحتواهم فیلمبرداریش‌را [illegible]

[illegible] لحظه انها [illegible]

[illegible] هم [illegible] و [illegible] رمجاری دیپلماتیك [illegible]

[illegible]

او همان‌طور که خودش نیز اعتراف دارد همیشه کوشیده‌است تاتعادلی میان شیفتگی‌تکنیکی ومحتوای راستین برقرار کند وبنظر او فقط در [illegible] واقعی دست‌یافته است . عنصر مشترك تمام‌فیلمهای او کنشی است که برای ریتم وحرکت‌دادن به‌اشیاء [illegible] که ممکن است درآغاز این‌طور بنظر برسد . [illegible] و اشیاء را [illegible] از حرکت [illegible] ... ها [illegible] موسیقی که [illegible] «[illegible] انگ» [illegible] هستیم [illegible] اما این امر در [illegible] از موارد [illegible] از [illegible] موسیقی [illegible] ؟

«[illegible] تصویر [illegible] [illegible] بوده است . [illegible] از هر گونه [illegible] من این [illegible]

[illegible] به‌عنوان موسیقی شنیده شود وچیزی به‌آن‌اضافه نکردند ، درحالیکه موسیقی رقص برای همراهی [illegible] در یکی دو فیلم خود بکار گرفتم مثلاً در فیلم «نبله‌ها» متوجه شدم که این‌نوع موسیقی‌دیر زمانی [illegible] پس چرا من از آنها استفاده نکنم من شخصاً موسیقی [illegible] «[illegible]» کرده‌ام.»

تصاویر مك‌لارن‌قادرند ازچیز‌های‌مشخص ([illegible] ها ، [illegible] ها) به‌چیز‌های [illegible] (دو دفی‌ها، نقطه‌ها) وبه‌چیزهای انتزاعی (لکه‌های رنگ ، طرح‌های متحرك) تغییر شکل دهند . فیلم «فیدل ـ دو ـ دی» (۱۹٤۷) نمونه مشهوری در زمینه اخیر‌ست . این اثر سه ونیم دقیقه‌ای اجرای یك نوازنده ویلون‌را ازقطعه «[illegible]» [illegible] [illegible] که وسیله دست ترسیم شده‌اند [illegible] . این اثر تماماً انتزاعی است و [illegible] غیر از تصاویر دقیق‌میباشد و [illegible] آنرا به‌عنوان مقدمه شاهکار او در این سبك یعنی فیلم Begone Dull Care (۱۹٤۹) درنظر گرفت که یك کار هفت و نیم دقیقه‌ای است وباهمکاری «اولین لامبارت» که در آن موقع دستیارش بود ـ ساخته شده است . همین [illegible] نه سال جاونر در «فانتازیا»ی والت‌دیزنی بازحمت و [illegible] بکار رفته‌اند بخصوص درسکانس انتزاعی شروع فیلم که با «توکاتاوفوگ» باخ همراه است . ولی کار مك‌لارن به‌مراتب عالی‌تر است گرچه درمورد موسیقی حساسیت زیادی‌را ازتماشاگران طلب میکند. «این‌حرکت موسیقی‌است که واجداهمیت میباشد نه‌اجرا یاحالت یا هارمونی آن بطور اخص . حرکت مخرج مشترك تصویر و صوت است . میدانید من نسبت به‌تحرك بسیار حساس هستم : دریك پاساژ «خیلی نرم» من کنتراست موجود در رنگ یازمینه‌را به‌حداقل کاهش میدهم یااینکه حرکت‌را خیلی کم میکنم و در مورد یك پاساژ «خیلی بلند» عکس این‌کار را انجام میدهم . این کاری است که به‌غریزه‌بستگی دارد. ما Begone Dull Care رابصورت نماهائی ساختیم که در آن هرنما بوسیله طول پاساژهای کوتاه ومستقل موسیقی معین میشد . ما شاید پنج یا شش ورسیون میساختیم وبعد آنهارا روی هم بالا میگذاشتیم وبهترین آنرا انتخاب‌میکردیم.

[illegible]

... ۱۹۷۱

... ۱۹۵۳





[illegible] ... هماهنگ کردن موسیقی و طرح‌های رقص ... رقص ... (۱۹۶۲) ... فیلم رنگی ... دنیای ... حرکت ... [illegible]

این فیلم که بطریقه سلوموشن (حرکت ...) فیلمبرداری شده ورقصندگان آن ... مشکلی بهتن دارند ... ست از گوشت وعضله وظرافتی که در آن ... بسیار رؤیت‌پذیر است وهم بسیار دلپذیر ... جنب پنجست که پیدایش آن عجولانه صورت گرفت وهدف‌های آن بسیار دور از دلپذیری ... که بجا میگذارد.

«**فیلم برحسب تصادف به‌وجود‌آمد.** شخصی درمجمع مشغول ساختن فیلمی درباره ... رقصنده بود ومن یك شب آنهارا درمجلسی ملاقات کردم وازآنها پرسیدم که آیا فیلم‌های زیادی **درمورد آموزش باله وجود دارد وآنها گفتند که تعداد این فیلم‌ها بسیار اندك است واغلب فقط** به‌درد مبتدی‌ها میخورد. آنها فیلمی نمیشناختند که چیزهائی مانند «رقص دونفره» یا «آداجیو» را نشان دهد. فوراً این ایده به‌ذهنم رسید که فیلمی بطریقه سلوموشن ازآنها درحالیکه حرکات بسیار مشکلرا انجام میدهند، بسازم تاجزئیات کار برای هنرآموزان باله آشکارشود **ودرعین حال آهستگی حرکات به‌فیلم زیبائی وظرافتی میداد که مقبول تماشاگران واقع‌میشد.** من این قضیه‌را باآنها درمیان گذاشتم و آنها ایده مرا پسندیدند. بنابراین تصمیم گرفتم یا یك قطعه خاص را کوروئوگرافی کنم ...

[illegible] حرکت ... موسیقی ... رقص ... باله ... هماهنگی داشت ...

... مک‌لارن علاقه ... به‌موسیقی ... کانن (Canon) ... ۱۹۶۴ ... رنگی ... [illegible]

... حرکت آن نوع مک‌لارن و ... تئوری مشکلاتی ستنتی‌را مطرح کرد. من در کودکی مدت سه سال تئوری موسیقی و ویولون‌را مطالعه‌کردم وبعدها بداهه‌پردازی‌های زیادی انجام دادم ولی هرگز آموزش اساسی دراین زمینه ندیدم. من یك‌کتاب بزرگی‌را درباره شش فرم موسیقی مصور میکردم (مانند فوگ، سونات، کانن) وازمن خواسته بودند که درباره ساختن یك فیلم تصمیم بگیرم. بااین ترتیب من درمورد این فرم‌های کلاسیك آنقدر آگاهی‌پیدا کرده بودم که نش درم. من با کانن شروع کردم و نقشه‌ام این بود که چیزهای بیشتری بسازم ولی کانن آنقدر دردسر تولید کرد که نظرم‌را تغییر دادم. ما فیلم‌را جلوتر ازموسیقی ساختیم وتصمیم گرفتیم شخصی‌را به‌حرکت واداریم وکاری کنیم که همه گونه‌های ممکن کانن‌را نشان بدهد. بعضی‌ها بسیار مشکل بودند ولی بالاخره کار

زمیان رپرتوار آنهــا برگزینم . من [illegible] سرعت تصویر خودم‌را [illegible] ـ چهار بار آهسته‌تر ازحد عادی ـ که [illegible] قطعه دو ونیم دقیقه‌ای بود و نه [illegible] وقت کافی برای کورئوگرافی یك [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
و ما فوراً آنهارا مورد بررسی قــرار دادیم . [ان]تخاب زوایای دوربین وغیره باتوجه به‌این امر [illegible] دو دوربین داشتیم . روی این [عم]ل کار دوربین ابداً آن چیزی نیست کـه [illegible] تمام انجام گرفت [illegible] تاکنون [س]اخته‌ام . فیلمبرداری سه روزه پایـان یافت ومونتاژ فیلم نزدیك به ده روز وقت گرفت ! »

[illegible] اطلاعات [illegible] زیادی‌را در مورد [ا]ستعداد ذاتی مك‌لارن افشا میکند ودرمحصول [illegible]هائی که درحد کمال است بهیچ‌وجه مشهودنیست. [illegible] معمولاً یك‌سال وقت میگیرد، و رقص [illegible] بخاطر اشکالات فنی وقت بیشتری گرفت. [م]ن دراغلب موارد خودم به‌تنهائی روی یك فیلم [کا]ر میکنم . هرچندکه همیشه اینطور نیست . [د]رمورد «همسایه‌ها» گرانت مونرورا داشتم که‌در [ف]یلم بازی میکرد ودرمونتاژهم همکاری داشت و درمورد کانن نیز همان کار را انجام داد . [ول]ی من هیچ‌گروه یادستیار تهیه ندارم گرچه [اگ]ر به‌کسی احتیاج داشته باشم میتوانم بروم وبخواهم . » یك اشکال عمده درمورد فیلم‌های سلوموشن ، مانند باله آداجیو و رقص دو نفره، مرتبط ساختن نوار صوتی نهائی باحرکات کند [illegible] است . «درباله آداجیو آنهــا [illegible] مــوزیکی‌که به‌آن عــادت داشتند ـ [آهنگ]‌های بهاری اثررا خمانینف ـ میرقصیدند . [illegible] بگذارم (من این موسیقی اصلاً دوست ندارم) ولی متوجه شدم‌که اگر خوب وحالت‌درست باشد دست‌یافتن به‌یك‌موسیقی مناسب کار آسانی است . چیزهای دیگر اهمیت چندانی ندارند. »

[ر]قص دو نفره» که ازفیلم دیگر معروفتر [illegible] کرونو فوتوگرافی»را مورد [illegible] قرار دادکه یك حرکت معین‌را تاحدود [illegible] دستگاه چاپ تکثیر میکرد . فیلم‌که [illegible] ونیم دقیقه طول میکشد وکنتراست سیاه [illegible]ن شدیداست مارگارت مرسیه ووینسنت [illegible] درحال رقص دربرابر موسیقی پاستورال [illegible] «کنستانتین» و «یونایتد فوك ارکسترا»ی [illegible] نشان میدهد . آغاز فیلم‌که فقط خود [illegible] دیده میشود ، ازلحاظ فضا مانند سپیده‌دم [illegible] همچنان‌که فیلم پیش میرود تکنیك‌های [illegible] مسانند وحالات رقصندگان

توسط دستگاه چاپ اپتیك‌هم منعکس وهم‌پیش‌ـ [illegible] میشود . «آنها درسکوت رقصیدند زیـرا [illegible] که آنها در نمایش عمومی میرقصند درسکوت است وآنها این کاررا دوست دارند . موریس بلك‌برن (همکار قدیمی مك‌لارن درزمینه موسیقی) بودکه موسیقی متن‌را آماده کرد . [illegible] من جست‌وجوئی کرده بودم وچیزهای [illegible] بوده ولی او گفت فکر میکنم صفحه درست وحسابی‌را پیدا کرده باشم ، این موسیقی سه دقیقه طول میکشید [illegible] ولی او گفت بگذار به‌عهده من ، من آنرا گسترش میدهم ـ که با افزودن یك هارپ این کار را عملی کرد. »

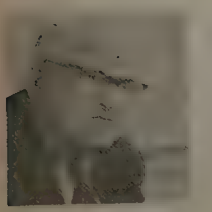
سفر مك‌لارن به‌هند در ۱۹۵۳ اورا رو در روی موسیقی آن‌کشور قرار داد واو در «قصه صندلی» (۱۹۵۷) یك هنرپیشه زنــده (کلود ژوترا) ویك صندلی‌را درنبردی بخاطر استقلال و سلطه ، همراه موسیقی راوی شانکار ، چاتور لال ومودومولیك به‌حرکت درآورد .

«من توسط موسیقی هندی به‌ساختمان فرم کلاسیك علاقمند شدم وحس کردم‌که در بخش تصویری فیلم‌هایم به‌آن متکی هستم . این فرم‌خیلی آهسته وآرام شروع میشود وبتدریج تند وتندتر میشود . فیلم‌هائی مانند «موزائیك» «خطوط عمودی» و «سینکرومی»هم دارای این شکل هستند ـ مثل بولروی راول . حتی اثری مانند «همسایه‌ها» نیز تاحدود زیادی همان شکل را داراست. »

مك‌لارن بعداز باله آداجیو فقط به‌عنوان مشاورروی یك‌فیلم غیرتجارتی‌درباره کاربردهای نقاشی‌متحرك‌سازفرانسوی‌الکساندر Pin-Screen الکسیف برای مجمع کارکرده است . او درحال حاضر روی یك فیلم دو قسمتی اساساً آموزشی بنـام «کادر ، به ، کادر» مشغول کارست‌کـه تکنیك‌های مختلف نقاشی متحرك وکاربردهـای هنری آنهارا تشریح خواهدکرد . مك‌لارن‌کـه مردی دوست‌داشتنی ولی اصولاً تنهاست فقط به تأثیر سه انیماتور (نقاشی متحرك ساز) روی خودش اعتراف دارد :

«اسکار فیشینگر ، امیل کولن ولن‌لای» باید بگویم‌که غیرازاین اشخاص انیماتورهـای دیگر چندان توجه مرا جلب نکرده‌اند . من‌کار آنهارا دوست دارم ـ مثلاً آثار جرج دانینگ درمن خیلی کشش ایجاد میکند ـ ولی هرگز نمی‌توانند مرا تحت تأثیر قرار دهند . » تعریف خود او درباره کارش ، صاف وساده وخلع‌سلاح کننده است . «من انیمیشن‌را به‌عنوان هنرکنترل کردن اختلاف میان یك کادر وکادر بعـدی تعریف میکنم . آدم همیشه مجبور است درمورد حدود تغییراتی‌که میخواهد قائل شود تصمیم بگیرد. »

گفتگو
با :
جوزف روتنبرگ

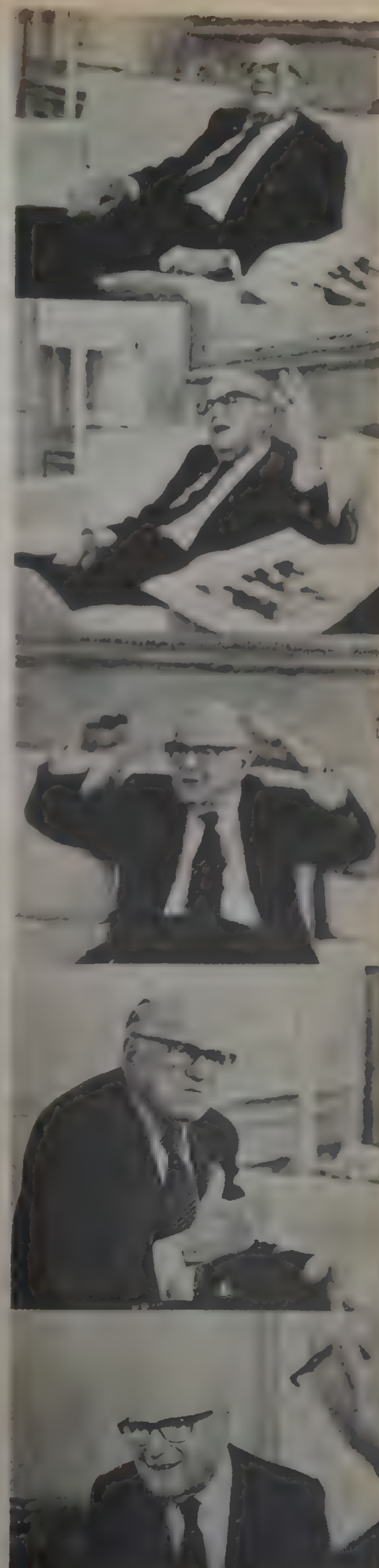


ترجمه : حسن زاهدی

یکی ازمهم‌ترین برنامه‌هائی‌که **مؤسسهٔ فیلم آمریکا** در **مرکـز مطالعات عالی فیلم** واقع در بیورلی هیلز کالیفرنیا برای آموزش فیلمسازان، مورخین سینمائـی و منتقدین ترتیب میدهـد سمینارها وکنفرانس‌هائی‌است که‌درآن سینماگران برجسته هالیوود ثمره سالها تجربه وفعالیتشان‌را دراختیار فیلمسازان جوان قرار میدهند . درزیر گزیده‌ای ازگفت وشنود درسمیناری‌کـه اخیراً باشرکت **«جوزف روتن‌برگ»** برگزار گردید میخوانید .

«جوزف روتن‌برگ» یکی ازسرشناس‌ترین فیلمبرداران هالیوود ویکی ازدو نفری است‌که چهار جایـزه اسکار برای بهترین فیلمبرداری (برای‌فیلم‌های «والس بزرگ» ، «خانم‌مینیور» ، «آن بـالا کسی دوستم دارد» و «ژی ژی») دریافت داشته است . (نفر دیگر لئون شامروی فقید بود.)

«روتن‌برگ» درروسیه به‌دنیاآمد وزمانی که‌بیش‌از چهار سال نداشت خانواده‌اش به‌آمریکا مهاجرت‌کرد ودر «بوستن» مستقر گردید . در



صحنه‌هائی از مصاحبه با «جوزف روتنبرگ» در «مؤسسهٔ فیلم آمریکا»

... سالگی او مجبور شد مدرسه‌را ترك ودر یك روزنامه کار کند. «روتن‌برگ» ... آموخت ومدتی به‌عنوان عکاس ... کرد تاآنکه به‌فیلمبرداری خبری ... سرانجام به‌هالیوود راه یافت. ... فیلم «چراغ گاز» که ... را فیلمبرداری کرده است و با ... «روتن‌برگ» توسط «هوارد شوارتز» ... سمینارها نقش اداره‌کننده‌جلسه ...

... جوزف روتن‌برگ» - بسیار خوشوقتم که ... سمینار شرکت کنم. من کار ... ۱۹۵۰ دریك روزنامه دربوستن ... انجام به‌گروه عکاسان خبری ... ودراین زمان بودکه به‌اهمیت ... هنگامیکه درکنار مطالب داستانی چاپ ... پی‌بردم. تصویر قدرت فوق‌ ... میدهد زیراکه به‌قول معروف ... هزار کلمه‌را انجام ...

... همیشه این گفته‌را وقتی‌که وارد کار ... فیلمبرداری شدم به‌یاد داشتم. همیشه معتقد بودم تصاویر متحرك فیلم اگرکه درست‌فیلمبرداری ... میتواند حالت خاص یك داستان‌را منعکس سازد. فکر میکنم در «چراغ‌گاز» ما دراین مورد موفق بودیم وشاید هنگام تماشای فیلم متوجه‌شده‌باشیدکه‌نورپردازی‌وکمپوزیسیون تصاویر حالت‌های متنوعی‌را میآفرینند.

هرچه باشد هنگام ساختن یك فیلم دارید یك داستان‌را توسط یك سلسله تصویر بازگو میکنید. بنابراین هربارکه مأموریت فیلمبرداری میبافتم، ابتدا داستان فیلم‌را بادقت میخواندم ودربارهٔ آن باکارگردان وسناریست گفتگو میکردم به‌این قصدکه حالت‌های خاص صحنه‌ها را همانطورکه آنها درخیال مجسم‌کرده بودند، درك کنم.

نکته دیگری‌که باید توجهتان‌را به‌آن‌جلب کنم اینست‌که تماشای یك فیلم به‌اندازه خواندن یك‌کتاب برای تماشاگر هیجان‌انگیز است. وبنابراین هرچیزی — حرکت سریع دوربین یا قرارگرفتن یك منبع نور قوی پشت سربازیگر — توجه تماشاگررا ازفیلم منحرف میسازد و سبب میگرددکه او لحظاتی ازمسیر داستان‌را ازدست بدهد.

معتقدم‌که «چراغ‌گاز» ازاین‌گونه معایب اجتناب ورزیده است. شاید متوجه شدیدکه ما دقت زیادی بکار بردیم‌که نورپردازی حالت مرموزی داشته باشد. پیش ازشروع فیلمبرداری بحثی داشتیم درخصوص اینکه فیلم را رنگی فیلمبرداری کنیم یا سیاه وسفید. من عقیده داشتم‌که فیلم رنگی احتمالاً نخواهد توانست به‌خوبی سیاه وسفید کیفیت دراماتیك خاص داستان‌را منعکس سازد زیراکه فیلم رنگی ... زیبا میشد وممکن بود ازحالت مرموزی‌که ... سیاه‌وسفید میتوانست ایجادکند، بکاهد. «جورج کیوکر» کارگردان فیلم‌هم بامن هم‌عقیده بود. همه فیلم‌های خوب من وهمه آنهاکه اسکار ربودند (باستثنای «ژیژی») سیاه وسفید فیلمبرداری شده است گاهی رنگ میتواندمنحرف کننده توجه باشد فقط به‌این خاطرکه خیلی ... ازآب درمیآید. ضمناً فیلمبرداری رنگی به‌حقه‌های سینمائی احتیاجی ندارد. رنگ ... پیش درفیلم موجود است — توسط سازنده فیلم خام فراهم گردیده است. هرکسی میتواند باید دوربین کداك یا براونی برود وعکس‌های‌زیبائی بگیرد.

اما مثل اینکه دارم ازنکته اصلی منحرف میشوم. روی پرده هرچیزی باید دارای مفهومی باشد. احتمالاً متوجه شده‌ایدکه درسرتاسر فیلم «چراغ گاز» هیچگاه سایه دوگانه یانورمصنوعی به‌چشم نمی‌خورد. تصورمیکنم دریکی دو صحنه تضاد بین سایه و روشن میتوانست شدیدتر باشد. اما این نقص‌را به‌گردن لابراتوار نمیگذارم. تقصیر خود من است.

فیلم«چراغ‌گاز»را بانور ملایم Low Key وبااستفاده ازفیلم‌پان‌کروماتیك کداك‌فیلمبرداری کردیم. متوجه شدیدکه ابداً از زوایا خیلی پائین استفاده نکردیم. امروزه خیلی‌ازفیلمسازان عادت دارند بدون هیچ دلیل خاصی از زوایای خیلی پائین استفاده‌کنند بااین نتیجه‌که انسان خیال میکند بازیگران به‌عقب تکیه داده‌اند. در «چراغ‌گاز» ما بطورکلی از زوایای غیرعادی استفاده نکردیم. ولی بااینحال توانستیم کیفیت پرتجمل اطاق‌هاوسقف‌هارا بدون تحریف تصاویر منعکس سازیم. این فیلم درسال ۱۹۴۳ یعنی بیش از سی سال پیش ساخته شد ودر ۱۹۴٤ نامزد دریافت جایزه اسکار گردید. و اکنون باکمال میل به‌سئوالاتی‌که درباره «چراغ گاز» داشته باشید، پاسخ خواهم داد.

سئوال - خیلی مایلم بدانم چه وسیله‌ای برای پخش نور جلوی عدسی قرار دادیدکه نور روی صورت بازیگران آنقدر لطیف جلوه کند. این روزها ما موقع فیلمبرداری هرچیزی که بتوانید تصورش‌را بکنید جلوی عدسی میگذاریم ودراین زمینه تقریباً موفقیتی نداریم. فقط باقی مانده دیوار آجری جلوی عدسی بکشیم! ...

روتن‌برگ - مثلاً صحنه‌های مه‌آلود را درنظر بگیریم. دربیشتر صحنه‌ها ما ازیك ماده شیمیائی‌که درهوا مانند مه پخش میشد وتامدتی نمینشست استفاده‌کردیم. درمواردی‌که‌هنرپیشه‌ها خیلی به‌دوربین نزدیك بودند و مه مصنوعی



راست : «جوزف روتنبرگ» قبل از آغاز سمینار درملاقات باشرکت‌کنندگان ... چپ : شرکت‌کنندگان درسمینار، «جوزف روتنبرگ» را می‌ستایند

تأثیری نداشت از فیلتر مه استفاده میکردیم .

هواردشوارتز – برگردیم به‌موضوع‌وسایل پخش نور . . . ازچه وسیله‌ای استفاده میکردید؟ تور یا فیلترهای مخصوص . . . ؟

روتن‌برگ – گاهی ازتور وگاهی ازفیلتر استفاده میکردیم .

شوارتز – (خطاب به دانشجوئی‌که سئوال را مطرح کرد) **آنها وسایل پخش نور را جلوی** منبع نور قرار میدادند ونه‌جلوی عدسی که‌امروزه متداول است . . .

روتن‌برگ – من هیچوقت نور را برای اینکه صورت بازیگر صاف و مطبوع دیده شود پخش نمیکردم . من نور را پخش میکردم که تمام صحنه نور ملایمی داشته باشد . وقتی ازنور پخش شده استفاده کنید همه چیز صاف ومسطح به‌نظر میآید .

سئوال – دریکی از صحنه‌های فیلم ، هنگامیکه در شیشه‌ای یك گنجه حرکت میکند ، یك نور شدید به‌چشم میخورد . . .

روتن‌برگ – منظورتان اینست‌که وقتی در گنجه باز میشود انعکاس یك منبع نور دیده میشود . . . ؟

شوارتز – این خودش گاهی بسیار جالب میشود . این فیلم بیش‌از سی سال پیش ساخته شد اما وقتی که چند سال پیش درفیلم «بچه رزماری» این کار را خیلی زیاد تکرار کردند ، منتقدین مطبوعات سر وصدای زیادی براه انداختند . اما درفیلم جو (روتن‌برگ) شما انعکاس نور را وقتی میبینیدکه درباز میشود . تمامش یك پدیده طبیعی بود .

روتن‌برگ – بله، ما سعی میکردیم‌تاجائیکه امکان دارد ازواقعیت دور نشویم . به‌عقیده من «جورج کیوکر» کارگردان بزرگی‌است وبعلاوه سلیقه فوق‌العاده‌ای دارد . این موضوع درنحوه ساختن دکورها ، مبل واثاثیه وغیره آشکاراست و فیلمبرداری فیلم نیز باید ازهمان سلیقه عالی پیروی میکرد . واین همه به‌ایجاد حالت خاص داستان کمك میکند . فکر میکنم ما امروزه ازین کیفیت محرومیم . البته این کیفیت چیزی نیست که تماشاگر بتواند دقیقاً ازوجود آن آگاه باشد. اما دراو تأثیری میگذاردکه وقتی باتصاویر متحرك امروزی روبرو میشود فقدان آنرا حس میکند . من فکر میکنم فیلمبرداری درایجاد این کیفیت خاص نقش مهمی داشته باشد .

معتقدم وقتی دارید فیلم بزرگی میسازید وداستان خوبی دارید نباید آنرا بااستفاده از حقه‌های سینمائی خراب کنید ، مگر حقه‌هائی که به‌بازگوئی داستان حمله میکند .

مثلاً فیلمبرداری مستقیم ازخورشید چه فایده‌ای میتواند داشته باشد جز اینکه توجه تماشاگررا ازجریان داستان منحرف کند . نمیدانم نظر شما چیست ، ولی نظر من همین است که گفتم.

سئوال – کارهائی‌که ما الان داریم در باره‌اش حرف میزنیم درآن دوره ازنقطه نظر فیلمبرداری ازگناهان کبیره به‌حساب میآمد؟

روتن‌برگ – بله ، مانندفیلمبرداری‌مستقیم ازخورشید یاازمنابع نور قوی . . . اما برای مثال‌فیلم «کاباره» «باب‌فاس» را درنظربگیرید. نمیدانم چند نفر ازشماها این فیلم‌را دیده‌اید . به‌عقیده من این فیلم ازنظر فیلمبرداری فوق‌العاده است . دراین فیلم مستقیماً ازچراغ‌ها فیلمبرداری میکنند اما این قسمتی ازداستان فیلم وبازگوکننده هیجان روی صحنه است . اما وقتی این کاررا بدون دلیل وفقط برای‌خودنمائی میکنید ، نتیجه ناخوش‌آیند است .

سئوال – گفتیدکه‌در «چراغ گاز» از زوایای پائین استفاده نکردید . ممکن است در مورد زوایائی‌که استفاده کردید توضیح بدهید ؟

روتن‌برگ – ما دوربین‌را خیلی پائین‌قرار نمیدادیم وفقط آنقدر با بازیگر فاصله میگرفتیم که‌هم منظره مناسبی ازاطاق‌را نشان بدهیم و هم بتوانیم درمواقع ضروری به‌نمای درشت قطع کنیم . وقتی درنماهای دور از زوایای خیلی پائین استفاده میکنید وبعد به‌نمای درشتی‌که بازاویه نمای قبلی هماهنگی داشته باشد قطع میکنید ، صورت هنرپیشه تحریف میشود ، مثل اینکه دارد به‌عقب میافتد .

حالاکه صحبت ازنمای درشت است باید بگویم کارگردانانی‌را میشناسم که به‌اروپا میروند تاداستان‌را درمکان‌های واقعی فیلمبرداری کنند و بعد بیشتر فیلمشان‌را نمای درشت تشکیل میدهد که البته چیزی ازمحیط اطرافرا نشان نمیدهد. در نیویورك ما فیلمی ساختیم‌که پس از تمام فیلمبرداری لازم شد بعضی ازصحنه‌هارا دوباره فیلمبرداری کنیم . مشکل این بودکه ستاره فیلم برای بازی درفیلم دیگری به‌هالیوود رفته بود وحاضر نبود برای فیلمبرداری مجدد به‌نیویورك برگردد . تهیه‌کنندگان دراین فکر بودندکه چگونه بودجه زیادی‌راکه برای دوباره‌سازی صحنه‌های نیویورك درهالیوود لازم است ، تهیه کنند . ازآنجاکه ما فقط به‌چند نمای درشت احتیاج داشتیم من پیشنهادکردم که‌چند اسلاید ازدکورهائی‌که درنیویورك استفاده کرده بودیم



هیه کنیم و درهالیوود آنها را روی پرده [illegible] نمایش دهیم ونماهای درشت ر[illegible] [illegible] کنم . چون‌که بهرحال [illegible]شت زمینه تصویر زیاد مشخص نیست . [illegible] درهزینه [illegible] صرفه‌جوئی شد

سئوال – زمینه تصاویر دربعضی از نماها توجهم را زیاد جلب کرد. مثلاً درچند صحنه برج لندن دیده میشود. آیا برای این صحنه‌ها گروه فیلمبرداری کمکی به‌لندن فرستادید؟

روتن‌برگ – نه . [illegible] صحنه بصورت دکور ساخته شد وقسمت‌های بالا نقاشی شد

سئوال – نماهای مربوط به‌جواهرات‌سلطنتی چطور ؟

روتن‌برگ – درزمان فیلمبرداری این فیلم یك شرکت نمایشگاه سیاری ازجواهرات بدلی ترتیب داده بود که همراه نمایش یك [illegible] سخنرانی نیز داشتند. ما ازجواهرات آنها استفاده کردیم .

سئوال – آن صحنه فوق‌العاده روی [illegible] خانه [illegible] فیلمرا چگونه فیلمبرداری کردید ؟

روتن‌برگ – برای این صحنه ما دکور بام خانه‌را جلوی یك پرده «ترانسپاران» که منظره [illegible]رها ازپشت روی آن تابیده میشد ساختیم .

سئوال – وقتی بانورکم فیلمبرداری‌میکنید وبیشتر تصویر درسیاهی است‌که درنتیجه نگاتیو بسیار روشن ازآب درمیآید . چه‌کار میکنید ؟ بانور عادی‌تری فیلمبرداری میکنید وبعد درچاپ تیره‌تر درمیآورید یا اینکه . . .

روتن‌برگ – نه ، لازم نیست تیره‌تر یا روشن‌تر چاپ‌کنید . مایلم این موضوع‌را برایتان دقیقاً تشریح کنم . وقتی بانور کم فیلمبرداری میکنید ویا میخواهید افه نوری خاصی به‌دست آورید ، یك نکته‌را بایستی به‌یاد داشته باشید . هیچوقت بیش ازاندازه به‌صحنه نور ندهید . البته لازم است که حتی درصحنه آنقدر روشنائی داشته باشید که بتوانید طرح پیکر بازیگران‌را برزمینه آن مشخص نشان‌بدهید. نوردادن ازپهلو به‌بازیگر اشکالی ندارد ولی سعی نکنید سایه‌هارا متوازن سازید . باید سعی کنید روشنائی صحنه برای نوع فیلمی‌که میخواهید داشته باشید کافی باشد . اگر نور به‌میزانی‌که موردنظرتان‌است درصحنه نباشد، لابراتوار نمیتواند باتیره‌تر یاروشن‌تر چاپ‌کردن فیلم ، آنرا برایتان ایجادکند .

سئوال – ازآنچه‌که فهمیدم چنین مینماید که بدین‌ترتیب نوردادن نگاتیو مشکل باشد . نگاتیو تقریباً کاملاً سفید درمیآید ، نه ؟

روتن‌برگ – در «چراغ گاز» صحنه‌ای هست‌که جلوی یك دیوار میگذرد . دراین صحنه میبایست نورپردازی تیره باشد . یك طرف‌صحنه روشن است اما درطرف دیگر نیز تابش مختصر نور ضروری بود فقط آنقدرکه طرح پیکر بازیگران مشخص باشد . اهمیت نداردکه صورت بازیگر [illegible] دیده میشود یانه . گاهی میتوان نور مختصری برای ملایم‌کردن نور روی صورت [illegible] . بهرحال لازم است مقدار کمی نوراصلی روی صحنه داده شود .

سئوال – درمورد نور اصلی چطور ؟

روتن‌برگ – من سعی میکنم منبع نور در یك جهت طبیعی قرار داشته باشد .

سئوال – می‌خواستم بدانم معمولاً چقدر وقت برای مذاکره درباره نحوه فیلمبرداری باکارگردان دارید ؟

روتن‌برگ – فرق میکند . گاهی یك هفته برای تمرین وقت داشتم . گاهی‌هم مأموریت‌هائی پیش‌میآمدکه‌وقت‌زیادی برای گفتگوباکارگردان نداشتم .

سئوال – درمورد «چراغ‌گاز» چطور؟

روتن‌برگ – درمورد این فیلم وقت کافی داشتیم ـ حدود دو هفته برای تهیه مقدمات‌وقت داشتیم .

سئوال – برنامه فیلمبرداری‌تان چه مدت بود ؟

روتن‌برگ – حدود سه تا چهار ماه .

سئوال – نسبت بین نور وسایه درفیلم چه مقدار بود ؟

روتن‌برگ – من هیچوقت دنبال نسبت‌های دقیق نبوده‌ام . من باچشم کار میکردم . میدانید آن روزها ما نورسنج بکار نمیبردیم . وقتی برای اولین بار ازنیویورك به‌هالیوود آمدم میخواستم ثابت‌کنم‌که میتوانم بدون نورسنج فیلمبرداری کنم. وفیلم «دکتر جکیل ومستر هاید» رابه‌همین ترتیب فیلمبرداری کردم . نمیدانم چند نفرتان این فیلم را دیده‌اید ولی ما در سرتاسر این فیلم ازنورسنج استفاده نکردیم بجز دریك موردکه میخواستم مقدار روشنائی مورد نیازرا به‌عنوان نور مبنا ، تعیین کنیم .

درنیویورك ما متصدی نور نداشتیم . ما خودمان به‌صحنه وبه‌بازیگران نور میدادیم . ما فقط ازچند متصدی برق استفاده میکردیم وضمناً متصدی دوربین هم نداشتیم . ما همه‌کارهارا خودمان انجام میدادیم ومن ازاین روش کار درس‌های باارزشی آموختم .

ما بادوربین پاته‌کار میکردیم . تا حالا یك دوربین «پاته»را دیده‌اید ؟ من عکسش‌را باخودم آوردم (عکس‌را به‌دانشجویان میدهد).

یکی ازدانشجویان – «ویزور» ندارد .

روتن‌برگ – این جعبه چوبی قدیمی‌را میبینید ، درعقب دوربین جائیکه دسته دوربین قرار دارد یك ذره‌بین کار گذاشته شده ، ما این جعبه‌را باز میکردیم و ازورای فیلم نگاه میکردیم که میزان نور را بسنجیم . اگر یك کادر ازفیلم را خیلی زیاد ثابت نگه میداشتیم آن کادر تیره میشد و ما باید بادست کادر را عوض میکردیم. درواقع باید با ریتم ثابت ۱۶ کادر در ثانیه فیلمبرداری میکردیم و این کار مشکلی بود به طوریکه فیلمبردارهـا بین خودشان مسابقه میگذاشتندکه ببینند چه‌کسی می‌تواند برای‌مدت بیشتری دسته دوربین را با ریتم ثابتی بچرخاند.

درآن روزها ما چاپ «اُپتیك» نداشتیم اما بعضی ازکارگردان‌ها میخواستند به‌دنبال محو تدریجی یك نما ، نمای دیگر به‌تدریج ظاهرشود وبرای اینکار ما ناچار بودیم دوربین‌را با دست بچرخانیم . درسمت چپ دوربین «پاته» وسی





راست: «جوزف روتنبرگ» و«اینگرید برگمن» درفاصله فیلمبرداری دوصحنه از فیلمبرداری فیلم «چراغ گاز»

وسط : «جوزف روتنبرگ» و «باربارا استانویك»

چپ : «جوزف روتنبرگ»، «اینگرید برگمن» و«شارل بوایه» درفاصله فیلمبرداری دوصحنه ازفیلم«چراغ گاز»

... چلی بود که باز وبسته‌شدن دیافراگم ... [illegible] ... دست دیگر ... حادث ...

... چند نفر ازشماها باتکنیك (دیزالو) ... حل دوربین اشنا هستند ولی بهرحال سعی میکنم روش انجام اینکاررا مخصوصاً بایك ... «پایه» برایتان شرح دهم . عدسی ر... میدارید بطوریکه بتوانید فیلمرا در دریچه ... وربین ببینید . بعد بامداد دور کادر فیلم‌علامت میگذارید وآنرا باشماره یك مشخص میکنید بعد یك کادر دیگر ازفیلم‌را پائین میکشید وروی ... شماره میگذارید واینکاررا تاچهاریاپنج کادر ... مه میدهید اینکارها اهمیت زیادی دارد زیرا هنگامیکه فیلم‌را برمیگردانید‌که (دیزالو) را کامل‌کنید باید بتوانید جائی‌راکه ازآن شروع کردید دقیقاً پیداکنید . درغیر اینصورت خطوط ... فاصل بین کادرها وسط تصویر میافتد .

بعدازآنکه فیلم‌را بجای اول برگرداندید ... سی‌را سرجایش میگذارید . اگر قرار است ... برای قسمت اول (دیزالو) ۵۰ فوت فیلم ... ندیده داشته باشید دیافراگم‌را میبندید وفیلم خام‌را به‌اندازه ۵۰ فوت میگردانید . حالا میتوانید قسمت دوم (دیزالو)را فیلمبرداری کنید . فیلمبرداری‌را با «فیداین» (روشن‌شدن ... یجی پرده) شروع‌میکنیدتاوقتی که کارگردان ... «کات» . البته دراین مرحله‌هم بایدحساب ... فیلمی راکه نور داده میشود ، داشته باشید. چون وقتی‌که به‌عقب برمیگردید‌که قسمت اول‌را فیلمبرداری‌کنید باید بدانید‌که «فیداین»ازکجا شروع‌میشود. بعدازاینکه هردو قسمت‌فیلمبرداری شد ... فیلم ... برای چاپ میفرستید .

هنگام فیلمبرداری یك فیلم در «فلوریدا» صحنه‌ای که یك دختر درساحل دریا راه میرود وناگهان میایستد ودستهایش‌را به‌سمت آسمان‌بلند میکند ، کارگردان ناگهان به‌فکرش رسید‌که درهمین لحظه منظره بیرون‌آمدن یك جزیره از آب دریا جلوی چشم دختر ظاهر می‌شود . کارگردان ازمن پرسید – «جو ، این امکان دارد .؟» ومن پرسیدم – «چه‌قدر وقت‌داریم ؟» و او گفت‌که اینکار باید درهمان روز تمام شود. من کمی فکر کردم وبعدگفتم – «بسیار خوب ، اینکار را می‌کنیم» . وقت ناهار من به‌کارگاه «اُپتیك» رفتم ویك شیشه انتخاب‌کردم . شیشه‌را جلوی عدسی گذاشتم وبعد یك قطعه کاغذ سیاه به‌اندازه شیشه بریدم وسوراخ‌کوچکی در آن ایجادکردم .

ما دوربین‌را روی یك تخته سنگ محکم نصب‌کردیم وفیلم‌را به‌همان ترتیب‌که شرح دادم علامت‌گذاری کردیم . من قطعه کوچکی‌راکه از کاغذ سیاه بریده بودم روی شیشه درهمان قسمتی که بالاآمدن جزیره میبایست دیده شود قرار دادم وصحنه آمدن دختر به‌کنار ساحل و بلند کردن دستش‌را بطرف آسمان فیلمبرداری‌کردیم وبافیداوت (تاریك‌شدن تدریجی تصویر) صحنه را به‌پایان رساندیم . بعد قطعه‌کوچك کاغذ سیاه راازروی شیشه برداشتم وکاغذ سیاه‌راکه سوراخی به‌اندازه قطعه‌کوچك کاغذ سیاه درآن بود جلوی شیشه گذاشتم . بدیهی است‌که دراین مرحله تنها آن قسمت ازفیلم‌که جلوی سوراخ بود نور میدید . فیلم‌را درحالیکه دیافراگم بسته بودبجائی که صحنه مربوط به‌دختر شروع میشد وما قبلاً علامت‌گذاری‌کرده بودیم ، برگرداندیم . برای آنکه توهم بالاآمدن جزیره از سطح دریا را به‌وجود آوریم به‌جائیکه تعدادی درخت نخل روئیده‌بود رفتیم‌وفیلمبرداری‌را ازبالای‌درختان شروع‌کردیم وبعد دوربین‌را بطرف آب دریا در زیر کج‌کردیم .

همانطورکه‌گفتم این یك توهم بودو کیفیت صحنه‌هائی‌راکه با دوبارفیلمبرداری ایجاد میشود نداشت وازآنجاکه این صحنه خیلی واقعی‌به‌نظر میآمد ما آنرا فقط برای چند لحظه‌کوتاه نشان دادیم درغیر اینصورت ممکن بود حالت مضحکی پیداکند .

آن روزها یك فیلمبردار ناچار بود مرتباً ازاین نوع ابتکارات به‌کار برد . امروزه باوسایل جدیدی‌که فیلمبردار دراختیار دارد کارش‌بسیار راحت است . ضمناً باید بگویم‌که آن روزها ما ازفیلم‌های «اورتوکروماتیك» استفاده میکردیم که‌درمقابل نور زیاد حساس نبود .

سئوال – حساسیت فیلم‌ها چه میزان‌بودند – منظورم براساس درجه‌بندی ASA است ؟

روتن‌برگ – درسال ۱۹۱۸ ما درجه‌بندی سرعت فیلم نداشتیم . اما چرخ ومخزن برای ظهور وچاپ داشتیم . فیلم نگاتیو دور یك چرخ بزرگ پیچیده میشد ومسئول ظهور فیلم آنرا دریك مخزن بزرگ پرازمحلول ظهور فیلم فرو میبرد . پس‌ازمدتی او فیلم‌را ازمخزن بیرون میآورد وجلوی چراغ قرمز معاینه میکرد واگر به‌تشخیص او فیلم کاملاً ظاهر نشده بود آنرا یك یاچند بار دیگر درمحلول فرو میبرد . فکر میکنم این‌کاریست‌که ازابتدای کشف عکاسی انجام میشد ولی نمیدانم بچه علت عده‌ای آنرا یك‌کار جدید میدانند . بهرحال باید به‌یاد داشته باشید‌که درچاپ‌فقط همانقدرنور که به‌فیلم‌داده‌اید



«جورج روتنبرگ» به‌هنگام فیلمبرداری صحنه‌ای از فیلم «ژی‌ژی» درخیابانهای پاریس



[illegible]

[illegible]

سئوال – مثل اینکه کمدتان [illegible] عکاسی دریك روزنامه شروع [illegible]

روتن‌برگ – بله، در روزنامه [illegible] [illegible] ها هر عکاسی [illegible] [illegible] خودش [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] برای تعیین میزان نور [illegible] دوربین بیرون می‌آوردید و [illegible] نگاه میکردید و به قضاوت خودتان [illegible] باز [illegible] تعیین میکردید.

[illegible] حالی [illegible] آمده که فکر میکنم [illegible] داشته باشد. ما برای نور دادن به‌صحنه ازیك وسیله قدیمی‌که براساس انفجار گرد منیزیوم تشکیل شده بود استفاده میکردیم. وقتی یکی ازهمکاران ما یکی ازچشم‌هایش‌را در [illegible] انفجار منیزیوم ازدست داد استفاده ازاین وسیله در روزنامه «هیرست» ممنوع شد. چند هفته بعد – حدود یك هفته مانده به‌کریسمس حادثه تأسف‌انگیزی رخ داد به‌این‌ترتیب که چهار یا پنج واگن قطار ازخط خارج شدند وتعداد زیادی ازمسافرین کشته ومجروح شدند. منظره بسیار وحشتناکی به‌وجود آمده بودکه البته از نظر روزنامه‌ها موضوع جالبی بود. قرار شد من برای عکس گرفتن به‌محل حادثه بروم ولی وقتی سردبیر دستگاه فلاش منیزیوم‌را دردستم دید از [illegible]ن جلو گیری کرد. من بدون فلاش به‌محل حادثه رفتم. همه‌جا تاریك‌بود ومردم روی زمین افتاده بودند وناله میکردند. همکاران من از روزنامه‌های دیگر فلاش منیزیوم باخودشان‌آورده ومشغول گرفتن عکس بودند. دیدم تنها راه برای آنکه بتوانم عکس بگیرم اینست که کنارشان بایستم وهربارکه آنها فلاش‌را روشن میکردند من‌هم عکس بگیرم من باین‌ترتیب حدود نیم دوجین عکس گرفتم که وقتی صبح روز بعد در روزنامه چاپ شد ازعکس‌های روزنامه‌های دیگر بهتر بود.

وقتی داشتم عکس‌هارا درتاریك‌خانه چاپ میکردم سردبیر روزنامه واردشد و گفت: «چطور توانستی این عکس‌هارا بگیری؟» گفتم: «صبر کن تاآنهارا بزرگ‌کنم» وبعد جریان‌را برایش شرح دادم. بعدازاین واقعه من عکاس مورد علاقه سردبیر بودم وضمناً سه دلار به‌حقوقم‌اضافه شد.

سئوال – به‌چه‌ترتیب ازعکاسی به‌فیلمبرداری رو آوردید؟

روتن‌برگ – وقتی کارم‌را در روزنامه رهاکردم تصمیم گرفتم، فیلمبرداری بیاموزم. دوستی داشتم‌که درکارهای مکانیکی استعداد زیادی داشت. من باکمك او یك تاریکخانه ساختم. ما درساختن مخزن محلول ظهور فیلم به‌جای چوب ازآهن گالوانیزه استفاده کردیم ویك چرخ سه فوتی ساختیم‌که فیلم‌را دور آن بپیچیم ودرمحلول فرو بریم. من درآن زمان ازفیلمبرداری چیزی نمیدانستم ولی از عکاسی اطلاعاتی داشتم. به‌نیویورك رفتم و یك دوربین فیلمبرداری که یك کتاب راهنماهم همراهش بود خریدم. ما بااین دوربین بیرون میرفتیم‌وفیلم‌های خبری میگرفتیم. من دوستان زیادی در روزنامه‌های «بوستن» داشتم وآنها هروقت‌که جائی آتش‌سوزی یاخبر مهمی میشد به‌من اطلاع میدادند.

سئوال – درآن زمان ازچه‌نوع وسایل نور پردازی مصنوعی استفاده میکردید؟

روتن‌برگ – درآن روزها ما وسایل نورپردازی مصنوعی نداشتیم. وقتی میخواستیم به‌صحنه نورتندی‌بدهیم دراستودیورا بازمیکردیم وباکمك چند آئینه نور شدیدی روی صحنه متمرکز میساختیم.

بطورکلی من از ۱۹۱٤ که کارم‌را آغاز کردم همگام باپیشرفت حرفه فیلمبرداری جلو رفتم. فیلمبرداران دیگر نیز همه‌جور آزمایشی انجام میدادند. مثلاً ته بطری‌را درمیآوردند وبرای پخش نور جلوی عدسی قرار میدادند یامثلاً تور جلوی دوربین قرار میدادندوگاهی هم وسط تور را باآتش سیگار سوراخ میکردند وهزار جور کلك وحقه دیگر. من یك فیلم برای «گریفیث» فیلمبرداری کردم. «گریفیث» خیلی علاقه داشت راه‌های جدیدی‌را آزمایش کند. او میخواست یك صحنه عشقبازی بین دو نفررا که روی یك دیوار نشسته بودند طوری فیلمبرداری کندکه منظره زیبای پشت سرآنها نیز دیده شود و در ضمن نمی‌خواست از پرده «ترانسپاران» استفاده کند. بنابراین برای آنکه چیزی‌راکه میخواست به‌دست آوریم، مجبو[illegible]



«جوزف روتنبرگ» (برنده چهار اسکار) در ملاقات با «فردی یانگ» (برنده ... اسکار)



«جوزف روتنبرگ» بهنگام فیلمبرداری نمائی از «کلودت کولبرت» در "Model T"

...یم از عدسی «وایدانگل» استفاده کنیم. بعدها دیگر دچار بودیم صحنه‌را از فاصله دور فیلمبرداری کنیم و وقتی با عدسی وایدانگل از فاصله نزدیك فیلمبرداری میکنیم همه چیز ...منحرف و محرف شده درمیآید. بهمین جهت ...شده از تور استفاده کنم و فکر میکنم نتیجه ...سبز زنده بخش بود.

سئوال – آیا درفیلم «چراغ گاز» هم ازتور استفاده کردید؟

روتن‌برگ – نه، از «فیلتر» پخش کننده نور (دیفوزور) استفاده کردیم. این فیلترها ...ی سه درجه‌ی منور بودند. مثلاً بین حلقه ...و حلقه دوم فاصله زیادی وجود داشت. اگر میخواستید فیلتر نور بیشتررا پخش کند، باید ...نوعی استفاده میکردید که حلقه‌های بیشتری ...است. معمولاً این فیلترها درجه‌بندی شده بود نوع (الف)، نوع (ب) و نوع (ج).

سئوال – بدفعات شنیدم که عدسی مورد ...علاقه فیلمبرداران مکتب قدیمی یك عدسی ۴۰ ...میلیمتری بود. ممکن است علتش‌را توضیح‌دهید؟

روتن‌برگ – آن روزها فقط همین یك ...عدسی وجود داشت. البته بعد عدسی‌های ...میلیمتری وبعدهم عدسی‌های دیگر ساخته‌شد. میدانید با تمام این محدودیت‌ها آن روزها گاهی تصاویر زیبائی درمیآوردیم، گو ...ینکه تقریباً هیچوقت اجازه نداشتیم به‌دوربین حرکت محوری PAN بدهیم. کارگردان ...ها ...حرکت محوری‌را ازدوربین ...منع میکنید. ما دوربین‌را درفاصله معینی ازبازیگر قرار میدادیم وفیلم میگرفتیم بازیگر ازیك‌صحنه خارج میشد ودرصحنه دیگر وارد میشد.

سئوال – آقای روتن برگ، ممکن است کمی درباره ساختن فیلم «ژی‌ژی» صحبت‌کنید؟

روتن‌برگ – «ژی‌ژی» فیلم زیبائی بود ودرعین حال یك فیلم قراردادی. ولی بعضی ازصحنه‌های آن توجه زیادی جلب کرد – ازجمله صحنه‌ای که‌درآن طرح سیاه پیکر بازیگر برزمینه چشمه نورانی دیده میشود. این چشمه یکی از زیباترین چشمه‌های پاریس است. درصحنه‌ای که به‌آن اشاره‌کردم «لوئی ژوردان» جلوی این چشمه آواز میخواند... من احساس میکردم برای آنکه چنین صحنه‌ای زیبا باشد باید به‌صورت سایه روشن فیلمبرداری شود بدین ترتیب که پیکر سیاه بازیگر یك زمینه نورانی دیده شود. من این موضوع‌را با وینسنت مینه‌لی – که کارگردان بزرگی‌است – درمیان گذاشتم و اوموافقت کرد. ما باید این صحنه‌را درشب فیلمبرداری میکردیم چشمه‌مورد نظر بسیار بزرگ بود – درحال حاضر ابعاد دقیقش‌را به‌یاد ندارم وما میبایست از پشت طوری به‌آن نور بدهیم که اشعه نور مستقیماً به‌دوربین نرسد. میدانستم که درلندن دو لامپ بسیار قوی بیست هزار ولتی هست. ما این لامپ هارا باهواپیما آوردیم. بدین ترتیب‌من میتوانستم این دو لامپ‌را پشت چشمه پنهان‌کنم بطوری که قطرات آب وقسمتی ازپائین چشمه روشن باشد. ضمناً نور مختصری روی «لوئی ژوردان» انداختم. این صحنه به‌عقیده من بسیار زیبا ازآب درآمد. این موضوع‌را ذکر کردم برای آنکه معتقدم بدون منابع متعدد نورهم میتوان تصاویر زیبائی به‌دست آورد. فقط کافی است منابع نور درمحل مناسب قرار داده شود.

سئوال – ممکن است بگوئید چگونه ما میتوانیم صحنه‌های مه‌آلود – نظیر صحنه‌هائی که از «چراغ گاز» ذکر گردید، نورپردازی کنیم؟

روتن‌برگ – همیشه صحنه‌های مه‌آلود را درصورتیکه امکان داشته باشد – با مه مصنوعی پر کنید وبه‌آن ازپشت نور بدهید. هیچوقت از بالا بمه نور ندهید زیراکه یك حالت تصنعی به‌وجود میآورد. سعی کنید منابع نور را کف صحنه قرار دهید وازتابش مستقیم نور آن به‌دوربین جلوگیری کنید.

اگر قرار است صحنه‌ای‌را درخیابان فیلمبرداری کنید همیشه چراغ کوچکی پشت تیر چراغهائی که نورشان مستقیم به‌دوربین میتابد قراردهید. اما بهرحال یادتان‌نرود که‌به‌صحنه‌های مه‌آلود ازپشت نور بدهید.

سئوال – منظورتان اینست که اگر درصحنه تیر چراغ برق وجود دارد، باید مستقیماً پشت آن یك چراغ بگذاریم؟

روتن‌برگ – بله، حتماً، تیر چراغ بزرگ آنقدر بزرگ هست که چراغ کوچکی که پشت آن قرار میدهید، ازنظر پنهان کند. ودرضمن نور ... پخش میشود وبه مه نور میدهد.

هر فیلمبرداری پس از مدتی کار وکسب تجربه برای مسائلی از این قبیل راه حلهائی پیدا میکند. بنده هست روزی موقع فیلمبرداری...

دریك مكان واقعی بهچند نمای درشت احتیاج داشتیم . هوا داشت تاریك میشد ودرنتیجه زمینه صحنه تیره ونامشخص میشد . كارگردان اصرار داشت كه نماهای درشترا همان روز بگیریم زیرا كه نمیخواست یك روز دیگر بههمان محل بیائیم. ما همیشه یك پارچه كرباس بسیار بزرگ با خودمان همراه داشتیم . من دستور دادم كرباس را روی یك چهار چوب پشت بازیگران قرار دهند وبعد درفاصلهای ازكرباس یك پروژكتور بزرگ قراردادم كه بهدرختها میتابید وسایه آن روی پرده كرباس میافتاد . بدین ترتیب ما توانستیم زمینه نسبتاً مشخصی كه تاحدی مهآلود نیز مینمود برای نماهای درشت فراهم كنیم . ما نماهای درشترا همان روز گرفتیم ونتیجه روی پرده سینما بسیار جالب بود .

كارهای زیادی میتوان باپرده كرباس انجام داد ، مثلاً وقتی كه نمیخواهید زمینه نما خیلی واضح باشد . من دوست ندارم صحنههائی را فیلمبرداری كنم كه درآن بازیگران قسمت مهمی ازداستانرا دریك جای شلوغ مثلاً یك كاباره ـ نزدیك دوربین بازی كنند درحالیكه در زمینه آدمهای دیگر مرتب در رفت وآمد باشند . در این صحنهها من دوربینراكمی پائین میآوردم تا سراشخاصی كه جلوی صحنه بودند بالاتر از پشتسریها قرارگیرد . بدینترتیب حركات اشخاص درزمینه زیاد مزاحم تماشاگر نخواهد بود . درنماهای درشت من معمولاً نمیگذاشتم در زمینه صحنه اشیاء متحركی وجود داشته باشد . همچنین عقیده داشتم كه اشیاء درخشان پشت سر اشخاص توجه تماشاگررا منحرف میسازد . گاهی منشی صحنه یامتصدی تدوین فیلم میپرسیدند «درزمینه نما یك تصویر روی دیوار قرارداشت. بچه علت آنرا برداشتی ؟» من جواب میدادم «تماشاگر چه چیزیرا باید نگاه كند ، هنرپیشهها را یا تصویرروی دیواررا ؟» وقتیصحنهای راكه درآن یك شیئی درخشان قرار دارد فیلمبرداری میكنید چشمتان بهچه چیزی كشیده میشود ؟ بهآن شیئی درخشان پشت بازیگر ودرنتیجه احساس بخصوصیراكه باید ازصحنه داشته باشید ازدست میدهید . هیچ اشكالی ندارد كه آن شیئیدرخشان را ازصحنه حذف كنید تماشاگر ازنبودن آن ناراحت نمیشود. فقط ممكن است منشی صحنهرا ناراحت كنید .

سئوال – وقتی فیلمبرداری صحنه جدیدی راشروع میكنید ، برای پیداكردن بهترین زاویه زیاد آزمایش میكنید؟

روتنبرگ – نه ، باید بدانید بهترینزاویه كدام است . اینرا تجربه بهشما میآموزد. گاهی اگر تجربه زیادی نداشتهباشید باید كمی جستجو كنید . اما امروزه دیگر برای اینكارها وقتی نیست . آن وقتهاكه من فیلمبرداری میكردم ، معمولاً فیلمبرداری یك فیلم حدود شش ماه طول میكشید . ما وقت زیادی داشتیم موقع ساختن فیلم «مادام كوری» تهیه كننده گفت ـ جو ، مهم نیست چقدر وقت صرف میكنی میخواهم آزمایش كنی وبهترین زوایا را پیداكنی. نمیدانم این فیلمرا دیدهاید یانه .

دریك صحنه ، «مادام كوری» وارد یك اطاق تاریك میشود ومیبیند ازفلز «رادیوم» نور متصاعد میشود . ما برای آنكه این صحنه تصنعی نباشد خیلی آزمایش كردیم تاسرانجام راه حل مناسبی پیداكردیم .

سئوال – ممكن است نظرتانرا در مورد تغییراتی كه درحرفه فیلمبرداری بهوجود آمده است بیان كنید؟ منظورم اینستكه ترجیح نمیدادید تقسیم وظایف برحسب تخصص آنقدر زیاد نبود كه مثلاً اگر میخواستید یك چراغ را چند اینچ جابجاكنید ، میتوانستید بادستخودتان اینكار را انجام دهید ؟

روتنبرگ – دراین خصوص برایم قضیه جالبی پیشآمده كه میخواهم برایتان تعریف كنم. ازمن بهاتحادیه شكایت شدكه من یك پروژكتور را دستكاریكردم . من دردادگاه حاضر شدم وگفتم ـ ببینید پروژكتور یكی ازابزار كار فیلمبردار است همانطوركه دوربین هست . اگر فیلمبردار میخواهد جای یك پروژكتور را تغییر بدهد ضرورتی ندارد هردفعه بهدنبال متصدی برق بفرستد كه اینكار را بكند . من درآن دادگاه برنده شدم . البته منظور من این نیستكه فیلمبردار باید پروژكتورهارا نصب كند . اینكار متصدی برق است . ولی فیلمبردار باید اجازه داشته باشدكه آنهارا جابجا كند وتأثیر نورهای مختلفرا روی صورت هنرپیشه آزمایش كند . یكی ازفیلمهائیكه ساختم «داستان فیلادلفیا» استكه « كاترین هپبورن» درآن شركت داشت . « كاترین هپبورن» گردن درازی دارد و من برای آنكه این موضوع جلب نظر نكند تصمیم گرفتم طوری نور بدهم كه قسمتی ازگردن او همیشه درسایه باشد . برای اینكار یك پروژكتور را روی یك چوبدستی سواركردم وبهدنبال خانم «هپبورن» راه میرفتم پروژكتوررا طوری نگه میداشتم كه روی گردنش سایه بیفتد . فیلمبردار باید درمورد نورپردازی كنترل كامل داشتهباشد دراین مورد هیچ تردیدی نیست .

سئوال – آیا هیچوقت درفیلم رنگی ازنور پردازی تیره استفاده كردید؟

روتنبرگ – در «ژیژی» خیلی جاها نورپردازی تیره داشتیم . یك صحنهرا قرار بود در رستوران معروف ماكزیم پاریس فیلمبرداری كنیم . این رستوران جای كوچكی است و ماقرار بود حدود ۱۲۵ بازیگر درصحنه داشته باشیم باضافه ٤٠ تكنیسین وتعداد زیادی [illegible] بزرگ ـ نهچراغهای كوچكی [illegible] برده میشود . وقرار بود دوربین [illegible] سو بهآن سوی سالن حركت كند . [illegible] پنهانكردن سایه دوربین و وسایل دیگر مشكل بود ولی بهرحال موفق شدیم .

دریك فیلم دیگر بهنام «تاز[illegible]» قرار بود یك صحنه درتالار رقص [illegible] ناسیونال پاریس فیلمبرداری شود . [illegible] تنظیم صحنه را شروع كردیم كارگردان [illegible] سمت ازسالن اشاره كرد وگفت ـ من [illegible] تمام وقت ازاین سمت فیلمبرداری [illegible] دیگری وجود ندارد . فردا فیلمبرداری [illegible] میكنیم . جهتی كه او نشان داده بود [illegible] آینه بسیار بزرگ بود وهیچ راهی [illegible] كردن تصویر اشیاء یااشخاصی كه نمیای[illegible] شوند وجود نداشت . من بهدنبال یك [illegible] فرستادم وبهاو گفتم ازیك زاویه پائین از [illegible] عكس بگیرد بطوریكه اشخاصی كه درحال [illegible] هستند دیده نشوند . ما همان شب عكسه[illegible] كردیم وبهاندازه ابعاد آینه بزرگ كردیم [illegible] بعد اینعكسهارا درچهار چوب آینه نصب [illegible] وصحنه مورد نظررا فیلمبرداری كردیم هیچ[illegible] متوجه نشد كه تصویر اشخاص كه درسالن هستند درآینه دیده نمیشود .

سئوال – چه خصوصیاتی دریك كارگرد[illegible] كاركردن بااورا برای شما جالب میسازد ؟

روتنبرگ – كارگردانانیرا دوست [illegible] كه پرتوان وسرسخت هستند ومیدانند كه چه [illegible] دارند میكنند. دراینصورت هرقدرهم كه [illegible] كند ، جالب است . ازكاركردن با [illegible] كهازفیلمبرداری وكار بادوربین چیزهائی [illegible] میشود . [illegible] پیش بیاید وبگوید ـ «جو ، من [illegible] میخواهم . میتوانیم اینكار را بكنیم [illegible] من بهاو خواهم گفت كه [illegible] اینكه لااقل سعیخواهم كرد. بعضی [illegible] چون فیلمهائی كه در ۱۹۰۵ یا ۱۹۱۵ [illegible] میبینند ومیخواهند [illegible] آورند ، ولی هیچ اطلاعی [illegible] چگونه بهدست آمده [illegible] نمیخواهند ازكارگردانان قدیمی كه [illegible] دارند كمك بگیرند و[illegible] میترسند كه [illegible] سالخورده نخواهند [illegible] كنند وبهاصطلاح زمام امور را بهدست بگیر[illegible] منظورم خردهگیری ازجوانان نیست . بعضی [illegible] آنها اطلاعات زیادی درباره فیلمبرداری [illegible] برداری دارند اما غالب آنها [illegible] بهعهده فیلمبردار بگذارند . فیلمبرداری [illegible] كنند كه كارش را بلد است ، مشكل را [illegible] بگویند وبگذارند خودش مشكل را حل كند



[illegible] به‌هنگام فیلمبرداری صحنه‌ای از فیلم «آن‌بالا کسی مرا دوست دارد» (درتهران : قدرت [illegible]

[illegible]وارتز – جو ، حالاکه بازنشسته هستی ، [illegible] بعضی از اسرار کارت‌را در خصوص [illegible] چهره زنان به‌ما بگوئی ؟

[illegible] – [illegible] ؟ خودتان درفیلم «چراغ [illegible] توازن صحیح نور .

[illegible] – ممکن است بگوئید در مورد [illegible] چهره [illegible] چه قواعدی‌را رعـایت [illegible]

[illegible] – [illegible] خوب ، قاعده اول – [illegible] یك زن کار بسیار [illegible] وباید بادقت انجـام شود . دیگر [illegible] که دارید فیلمبرداری [illegible] مثلاً «گریر گارسون» زن [illegible] فقط ازیك سمت ازاو فیلم [illegible] است که کمپانی‌ها معمولاً درهای ورودی دکورهارا طوری قرار میدادند که نیمرخ خوب صورت «گریرگارسون» رو به‌دوربین باشد. اگر بتواند بهترین زاویه مناسب یك صورت‌را پیداکنید وبتوانید نورهای اصلی‌را ازآن سمت بتابانید ، نتایج خوبی به‌دست‌خواهید آورد . بعضی از زن‌ها میتوانند یك نور مستقیم را ازجلو تحمل کنند اما بشرطی‌که در ارتفاع زیادی باشد . «هاری استرادلینگ» این جور نورپردازی‌را درمورد «باربارا استرایسند» بکار برد وسایه‌های زیبائی ایجادکرد . سعی کنید هیچوقت بینی درسایه نباشدکه خیلی تصویر را خراب میکند وهمیشه سعی‌کنید باهرنوع نوری که ممکن است درخشندگی مختصری درچشمها به‌وجود آورید .

سئوال – آیا برای نوردادن به‌چشم‌ها از دو پروژکتور استفاده میکردید ؟

روتن‌برگ – خیر باید فقط یك پروژکتور کوچك به‌کار ببرید . گرفتن یك نمای درشت ازصورت یك زن به‌نور زیادی احتیاج ندارد . درسایه منبع نور کافی است – یك نور اصلی در یك سمت ، یك نور تلطیف‌کننده سایه‌ها درطرف دیگر ویك نور مختصر پشت سر . نور پشت سر ازضروریات فیلمبرداری سیاه وسفید بود زیراکه درقسمت‌های سایه تشخیص افراد از زمینه مشکل [illegible] . اما فیلمبرداری رنگی به‌نور پشت سر زیاد احتیاج ندارد زیراکه اختلاف رنگ شخص‌را از زمینه مشخص میسازد .

وقتی نور تند روی‌صورت یك زن‌میاندازید مواظب باشیدکه روی صورت سایه‌های زیادی نیفتد ، بطوریکه مثلاً اگر دهانش‌را باز کند ، [illegible] دانهایش دیده نشود .

این نکات کوچك اهمیت زیادی دارد . هنرپیشه‌ها خیلی‌درمورد اینکه تصویرشان‌چه‌جور ازآب درآید وسواس دارند و البته حق‌هم دارند ، این وسیله معاش آنهـاست . یادم هست درفیلم «زن‌هـا» پنج ستاره بـزرگ داشتیم ازجمله «نورماشیرر» وهرکدام ازآنها میخواستند ازیك زاویه بخصوص فیلمبرداری شوند . بهرحال‌باهر کلکی بود آن فیلم‌را ساختیم .

شوارتز – جو ، ازآنجاکه‌وقت ما رو به‌اتمام است آیا چیزهائی هست‌کـه بخواهی به‌عنوان آخرین توصیه به‌فیلمسازان جوان ما بگوئی ؟

روتن‌برگ – در هیچ شرایطـی دستپاچه و عصبی نشوید . همیشه به‌یاد داشته باشیدکـه کارگردان رهبر ، گروه فیلمسازی است . با او بحث کنید وتوضیح دهیدکه مثلاً چرا یك‌تصویر بخصوص باید بطرزخاص فیلمبرداری شودتاخوب ازآب درآید . اگر نتوانستید قانعش‌کنید یاکاری راکه او میخواهد بکنید ویاآن‌کار را رهاسازید. سعی‌کنید سیاست داشته باشید . هرچه باشد او رئیس است . بعضی‌ها خیلی بدجنس هستندوخیلی زود اخـراجتان میکنند . اما اگر به‌خودتان اطمینان دارید ازحق خودتان دفاع کنید . اگر اشتباه کردید ، مسئولیت آن‌را به‌گردن مسئولین ظهور وچاپ فیلم نیاندازید . به‌اشتباه خودتان اعتراف کنید .

به عقیده من برای آنکه فیلمبردار موفقی باشید باید آموزش‌تان در رشته فیلمبرداری‌کامل باشد . فیلمبرداری اساس فیلم‌سازی است . زیرا که فیلم چیزی بجز یك رشته عکس‌که داستانی‌را روی پرده‌سینما بازگو میکندنیست ابزار اصلی‌تان سه چیز است ــ دوربین ، نور وفیلم ، وباید بدانید چگونه ازآنها خوب استفاده کنید . سعی نکنیدرهبر فیلمبرداری‌باشید. خودتان‌فیلمبرداری کنید. کارهای‌زیادی میتوان ازطریق‌فیلمبرداری انجام داد . اندرز من اینست‌که فیلمبردار باشید ــ نه مدیر فیلمبرداری .



سینما در آمریکای لاتین
FILM_MAKING IN LATIN AMERICA
IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران



IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26. December 7. 1975

چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

منظر سینمای عرب

ARAB CINEMA PERSPECTIV

ANDY WARHOL



اندی وارهول

سینماگری با دنیای دیگر...

[illegible]
فیلمساز منتشر شده و در ان اظهار شده که فیلم‌هـای «وارهول» «احتمالاً بیشتر بصورت **افسانه باقی‌خواهندماند تافیلم‌های‌زنده کلاسیك.**» مقاله ذیل میخواهد ثابت کند، برخلاف آنچه اظهار شده، فیلم‌های «وارهول» افسانه نیستند، بلکه کارهائی واقعی، زنده و انقلابی هستند که مرزهای زیبائی‌شناسی سینما را گسترش داده‌اند. چیزی که برای کمتر فیلمسازی می‌توان ادعا کرد.

برای اثبات این نظریه، ابتدا لازم است نگاه کوتاهی به‌اولین گام‌هـای غیرمنتظره «وارهول» بعنوان نقاش در مدیوم تصویری بیاندازیم. او درآغاز کارش، ظاهراً اساسی‌ترین دو اصل هنر مدرن را کنار گذاشت. اصل اول این‌است‌که کار هنرمند باید قسمت اعظم الهامش مدیون خلاقیت شخصی وی باشد. اصل دوم اینکه، اثرهنری باید یگانه ومنفرد باشد، یالااقل حاوی مهرشخصی هنرمند باشد.

* * *

نقاشی‌های وارهول، هیچکدام از این دو اصل را تبعیت نمی‌کنند. اول‌اینکه، بنظر می‌آید آن‌ها تقلید دقیقی از اشیائی باشند که توسط دیگران خلق شده‌اند. قوطی‌های صابون (که [illegible] گویند ازروی‌آگهی‌های تبلیغاتی نقاشی شده)، عکس چهره‌هـای معروف که بصورت سیلك‌اسکرین رنگی چاپ شده ونمونه نقاشی‌شده صفحه اول روزنامه‌هـا، بی‌شك همه تصاویـر بزرگ‌شده همان اشیاء واقعی هستند که نشانشان می‌دهند. دوم اینکه تقریباً وارهول از هراثری که تا بحال خلق‌کرده، ده‌ها وشاید صدها نمونه دیگر نیز بوجود آورده است. (می‌گویند ۷۰۰ نمونه از کار «قوطی‌های صابون‌کامپبل» وجود دارد.).

بسیاری از اوقات وارهول برای این‌کار، از نظام «زنجیرتولید» استفاده کـرده است. بسیاری از جعبه‌هـای «بریلو» و «دل‌مونت» (کارهای معروف او) بدست افرادی که تحت نظر او کار می‌کردند، ساخته شده‌اند و درضمن دارای هیچ‌گونه امضاء و شماره‌ای هم نیستند. وارهول می‌گوید کـه « **جرالد مالانگا** » تمام نقاشی‌هایش را می‌کشد و «**بریجید پالك**» ادعا کرده است که او آن‌ها را می‌کشد. «پالك» گفته است:

«اندی دیگه کارهای هنری نمی‌کنه ، از اونا خسته شده.»

تعجب‌آور نیست که تقریباً در تمام اظهار نظرهـا برکارهای وارهول ، شخصیت «بسیار خونسرد»او بتدریج موضوع اصلی بحث می‌شود. ولی این موضوع که او، افراد طرف صحبتش‌را اذیت می‌کند، این‌مسئله‌که آیا او دارای نگاهی سیاسی و اجتماعی هست یا نه، و حتی جنسیت‌او، یکسره مسائلی هستند که برای شرح حال‌نگاران فراوان آینده‌اش باقی می‌ماند. همانطور کـه «مارسل‌دوشام» درباره او گفته است:

«آنچه مورد توجه ماست، آن فکری است که میخواهد، پنجاه جعبه صابون کامپبل را روی پرده نقاشی تقلیدکند.»

به عبارت دیگر آیا کار وارهول نیز یك تقلید ساده است، یا او میخواهد بااین‌کار حرف با ارزشی بزند.

بنظر من این مـورد در شناخت مفهوم فیلم‌های‌وارهول، موضوعی‌است حیاتی. فیلم‌های وارهول چنان با تصوری که بطور معمول از فیلم‌های هنری می‌رود، متفاوت‌اند که دو دید کاملاً متضاد در منتقدان می‌انگیزند. «**هالیس آلپرت**» منتقد فیلم می‌نویسد:

«از آنجا که وارهول چیزی برای‌گفتن ندارد، چرندیات و در منتهایش تقلید را جانشین کارش می کند. اما همیشه منتقدین بی‌ملاحظه‌ای هستند که آمـاده‌اند ، در بدیهه سازی‌هـای مبتدیانه او مفهومی بیابند.»

این یك‌نظر بود. اما برای «دیویدبوردن» که در «**آرت این آمریکا**» می‌نویسد: «**وارهول انقلابی در قوانین قراردادی زیبائی‌شناسی ایجاد کرده است، و فیلم‌هایش تأثیری شدید بر یك نسل از فیلمسازان برجای گذاشته‌است.**»: از نظر «آلپرت»، وارهول یك مبتدی‌است‌که کارهایش عملاً صرف‌بیهوده وقت‌است. اما برای«بوردن» وارهول در قوانین زیبائی‌شناسی انقلابی بوجود آورده است. اگر حرف «آلپرت» درست باشد بررسی کار وارهول حتی از دیـدی منفی، هیچ سود و اثری دربرنخواهد داشت. همانطور که «**دیتریش بانهافر**» زمانی گفت:

«اگر اشتباهاً سوار قطاری شدید، فائده‌ای ندارد‌که برخلاف مسیرحرکت درراهرو



از راست : اندی وارهول ، جان ترولیان، پل‌ماریسی

... آ مقاله‌های درباره اندی وارهول می‌دهند. دوم این



آن نبودند!»

[illegible] «آلبرت» [illegible]

[illegible]

[illegible] وارهول» تقلیدهای بی‌هدف [illegible] بی‌مفهومی که ممکن است بنظر [illegible] نقاشی‌های او، عنصری [illegible] که او آنرا از [illegible] [illegible] کاری که مسئولیت [illegible] گرفته، چیزی برای [illegible] ژاکلین کندی، اونلیس» که در آن، وارهول [illegible] رنگ‌پردازی، انتخاب [illegible] [illegible] وحشت ژاکلین را از مردم که در زیر چهره [illegible] [illegible] حق مطلب را بیان نمی‌کند. [illegible] «مرلین مونرو» که با رنگ‌های زننده [illegible] وارهول از یک عکس ساده مرلین، [illegible] عکسی آمریکائی که [illegible] داده است. در حقیقت [illegible] وارهول درهمین‌جا نهفته است. اوتوانسته [illegible] جامعه جدیـد را از اغتشاش واقعیت اطرافشان جدا کند و مـا را مجبور کند که به ماهیت واقعی‌اشان نگاهی بیاندازیم. دراین‌جا [illegible] تصویر مرلین، قطعاً از ذهن خلاق [illegible] گرفته است. (به‌اصل یک رجوع کنید.)

یکی از منتقدان هنـری درباره وارهول نوشته است:

«وارهول چه از نظر فکری وچه از نظر هنری، نمونه کامل یك هنرمند است.»

سایرین نقطه نظر هنری وارهول را در فراوانی کارهایش می‌دانند. (اصل دوم) ودرباره وی گفته‌اند:

«دیدی است که نشان میدهد، چگونه بشر مثل یك محصول مصرف می‌شود . . . . انعـکاس عصری مملو از سوداگـری استعمارجویانه است.»

این موضوع که وارهول واقعاً یك هنرمند است، نظری است که همگان که وارهول هم از آن‌ها مستثنی نیست، به‌آن یقین کامل دارند. وارهول دراین باره گفته است:

«چرا فیلم «دخترهای چلسی» یك كار هنری است؟ اول از همه بخاطر اینکه یك نقاش آنرا بوجود آورده است.»



صحنه‌هائی از «جانی‌وجو»

آنچه کاملاً از این طرز تلقی فهمیده می‌شود [illegible] است که وارهول ماهیت خود را [illegible] نقش مشخص می‌کند. در مجموعه کار [illegible] (که کنون در بعضی رشته‌های هنری [illegible] اصول غیرقابل تغییر رسیده‌اند)، سبک [illegible] فقط بعنوان یك جنبه، نوعی پرده نقاشی [illegible] وارهول نقش آنرا برگزیده تا افکارش [illegible] آن بیان کند، خود می‌نمایاند. اما [illegible] در یك تصویر دوز هشت ساعته عمارت [illegible] امپایر استیت، چه چیز ویژه سینمائی وجود دارد؟

منتقدان سینمائی فیلم‌هـای وارهول را **«خواب‌آور»**، **«بی‌نهایت‌خسته‌کننده»**، **«کثافت»**، **«چرند»**، **«برخلاف تصور پذیرفته‌شده سینمای تفریحی تجارتی آمریکا»** و **«اولین مونتاژ‌چی بعدازمونتاژ آیزنشتین»** می‌دانند. شخصیت‌هایش را **«منحرف»**، **«سرزنده»**، **«بطور وحشتناکی واقعی»** و **«انعکاسی ازآن رؤیای آمریکائی که اکنون به‌کابوس تبدیل شده»** می‌خوانند. ولی از طرف خود وارهول‌درباره‌فیلم‌هایش‌چیزدیگری است:

«کار دوربین بد است. نورپردازی خراب است. کارهـای تکنیکی وحشتناك است ولی شخصیت‌ها فوق‌العاده‌اند.»

در این معمای متناقض کـه وارهول [illegible] به‌شکل‌دادن آن کمك کرده است. حقیقت در کجا نهفته است؟ چرا علیرغم کثرت نقائص ذکر شده در فیلم‌هـای وارهول ، افرادی که در [illegible] دست‌اندرکارند، می‌بینند بارها بطرف فیلم‌های [illegible] کشیده می‌شوند؟

بحث من برسر این است که خواه کارهای وارهول ناشی از الهام غریـزی باشد یا نوعی تصمیم‌جدی وآگاهانه، او بنیان مهم‌زیبائی‌شناسی سینمایش را شناخته و آن‌را برای سایرین روشن کرده است. سینمای «وارهول» شمایل‌ساز — این هدف اصلی‌کار وارهول درسینماست.

در نگاهی دوباره به کارهای گذشته او، می‌توان دریافت که حتی از نخستین روزهـای فعالیت وارهول، خلق واقعیت شمایل‌ها، همان چیزی بوده است که راز قدرت زیبائی‌شناسی سینمایش را تشکیل می‌داده است. ازطرفی دلیل آنکه، شناخت روشن و آشکار این اصل را به وارهول نسبت می‌دهیم (مگر آنکه فیلمسازی دیگر با صداقت بیشتری را بتوان نمونه آورد) بخاطر آنست که وارهول مرتباً در حال فعالیت بوده و در مسیری معلوم ومتوالی قدم زده است از طرح‌های کشیدنی تجارتی‌اش از واقعیت تا نقاشی‌هائی که حاوی بعضی عناصر واقعیت بودند، ازاستفاده ازصفحه‌های چاپ‌سیلك‌اسکرین به‌عنوان روشی برای تقلید فتومکانیکی و واقعیت تا تصاویر عکاسی (کـه واقعیت منجمد شده

بودند)، از عکس‌هائی که بصورت مجموعه مورد استفاده قرار می‌گرفت، تا عکاسی متحرك



[illegible] وارهول» (۱۹۶۵)

[illegible] از واقعیت در زمان [illegible] واقعیت‌های [illegible] هنرمند [illegible] شمایل‌ها[1] [illegible] نرس‌ها، رؤیاها [illegible] شکل مادی تصویری. وقتی [illegible] قرار گیرند بعضی [illegible] (و بعضی اوقات [illegible]) [illegible] ان ماقبل تاریخ‌هم [illegible] خاطر نشان [illegible] واقعی شکل [illegible] سمبل‌ها اشتباه کرد. [illegible] به‌غیر از خود، [illegible] از [illegible]

[illegible] «زیگفرید کراکوئر»، [illegible] آزاد شده» است. این تعریف [illegible] را به‌سختی بهم مربوط می‌کند. تعدادی نویسنده به‌این طرز تلقی «کراکوئر» از سینما تاخته‌اند و گفته‌اند که این تعریف برداشتی شدیداً مستند از سینما را دربر دارد، و از این‌رو سینما را به‌تقلید از واقعیت عینی محکوم می‌کند. «کراکوئر» هرگز چنین محدودیتی را برای سینما قائل نشده است. او فکر می‌کنم میخواست بگوید که این خصوصیت مستندبودن سینماست که در پس ادعای هنربودن آن جلب‌نظر می‌کند. ماهیت فیلم، توانائی آن است در تقلید چیزی که در جلوی دوربین می‌گذرد و در قبولاندن آن به‌تماشاگر بعنوان واقعیت.

از آنجا که شمایل از واقعیت گرفته می‌شود، معلوم است که اگر انتخابی شایسته از موضوع‌های عکاسی وسینمائی بعمل آید، می‌توان در مدیوم سینما هم شمایل بوجود آورد. من چگونگی این انتخاب را نمی‌دانم. ولی وارهول مسلماً می‌داند. فعلا کافی است بطور خلاصه، موضوع نقاشی‌هایش را از نظر بگذرانیم: مرلین مونرو، ژاکلین کندی، [illegible]، مواد مصرفی ماشینی، مثل بطری‌های کوکاکولا و قوطی‌های صابون، تصادمات اتومبیل، اغتشاش مسابقات اتومبیلرانی، سوپرمن، بتس‌بال، نلسون راکفلر، الزابت تیلور، الویس‌پریسلی، سیزده مرد گمشده‌ٔ اف. بی. آی، مارلون براندو و دلار آمریکا ...

ازموقعی که وارهول ازانستیتو «کارنگی» در سال ۱۹۴۰ فارغ‌التحصیل شد، به‌کارهای تجارتی مشغول گردید و درعرض دوسال فعالیت بعنوان هنرمند «جدی»، در سال ۱۹۶۰ دریافت که هنر اصلی‌اش یعنی نقاشی، توانائی‌اش را در ساختن شمایل‌ها محدود می‌کند. (تا آنجا که من میدانم، او هیچ‌وقت حتی یک‌بار هم این کلمه را به زبان نیاورده است.) چرا که نقاشی نمی‌توانست مشخص کند، چطور باید ماهیت موضوعی را که او را بسیار بخود جلب کرده بود، بیان کند. او گفت:

«آدم‌ها چنان جالب هستند. که نمی‌توان از آن‌ها عکس بدگرفت!»

من‌فکر می‌کنم وقتی‌وارهول داشت کارهای سیلک‌اسکرین خود را از روی تصاویر الویس پریسلی، مرلین مونرو و دیگران تهیه می‌کرد، متوجه‌شد سینما خصوصیت‌شمایلی این‌شخصیت‌ها را بذهن مردم تلقیح کرده است. خصوصیتی که او در نقاشی‌هایش به‌آن‌ها تأکید می‌کرد. اما اختلافی حیاتی میان قوطی‌های صابون وچهره الویس پریسلی و سایرین وجود داشت. وارهول

1 - Icons.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

... رسی که روی ... [illegible]

... کرده بود. اگر آنها قدرت هنر را در خلق

... سال‌های شغلی ارزیابی کند، می‌فهمد که سینما

... سروره‌های اصلی‌اش را پیدا کرده ...

[illegible]

[illegible]

[illegible]

مطمئن‌تری با حرکات فراوان عکسبرداری کرد

به دوربین عکاسی. اما این وسیله هم برای

وارهول به‌اندازهٔ کافی و فیلمگرا نبود. چرا که

دوربین‌عکاسی زمان را منجمد می‌کرد. از این‌رو

اولین فیلم‌های او مثل «امپایر»، «بوسه» و

«خواب» به‌وضوح به‌محتوی زمان واقعی در

سینما می‌پردازند. ولی حتی در این فیلمها نیز

وارهول «تدوین نثر» به تصویرشکل و ... ... مشغول بود. مثلاً فیلم «خواب» چنانکه ... می‌بایستی ... حرکات مردی در خواب ... جزء به جزء ... نیست، بلکه مجموعه‌ای از قطعه ... ۱۰ دقیقه‌ای است که در عرض شش ... فیلمبرداری شده است و سپس ... ... شده‌اند تا همانطورکه وارهول خود می‌گوید «شکل بهتری را بوجود آورد.»

فیلم «خوردن» که در آن چهل‌دقیقه ... ... وارهول در این فیلم به‌بازیگر خود گفت، تا آنجا که می‌تواند، حرکات را آهسته انجام دهد تا فرصتی برای فکرکردن به‌همه‌چیز در اختیار داشته باشد. تنها فیلم قدیمی وارهول که او مستقیماً درخلق آن شرکت‌نداشت ... «امپایر» ... ... زندگی یك شب ساختمان «امپایر استیت». دلیل ... بر طبق گفتهٔ وارهول این بودکه:

«ساختمان امپایر استیت یك ستاره است.»

... ... وارهول ستاره ... ... وارهول سکرست.

... ... وارهول و ... ... همکار ... «پال‌ماریسی» که غالب فیلم‌هائی را که ... از سال ۱۹۶۵ به‌بعد ساخته، فیلمبرداری کرده، سخت در وسوسه ستاره سینماست. مثلاً در ابتدای سالهای دهه ۱۹۶۰ که «لیچتنستاین» آدم‌های کارتونی‌ناشناس نقاشی می‌کرد، وارهول چهره «دیك‌تریسی» بازیگر معروف سینما را می‌کشد. قسمت اعظم "Inter VIEW" به عکس‌های استودیوئی، ستاره‌هـای معروفی نظیر «الویس پریسلی، پیتر اوتول، جیمزدین، کلارك‌گیبل، ریتاهیورث و مایك جاگـر» اختصاص داده شده بود. درطول پانزده ماه دوام "Inter VIEW" تنها ستاره‌وارهول که توانست راه به روی جلد مجلات باز کند، «جین‌فورث» بود. «ماریسی» معتقد است که سقوط نظام سنتی ستاره‌ها در هالیوود دلیل اصلی سقوط و رکود صنعت سینمای آمریکا است و وارهول خود می‌گوید:

«من‌لوس‌آنجلس‌را دوست دارم. هالیوود را دوست دارم. این شهرهـا زیبا هستند ومردمانشان تصویری.»

وارهول می‌گوید:

«فکر می‌کنم مردم خیال می‌کردند مـا شوخی می‌کنیم، ولی‌ما شوخی‌نمی‌کردیم، کارمان جدی بود.»

اما «ماریسی» چیزدیگری می‌گوید:

«اندی همیشه از قبول هرنوع نقطه نظر جدی سرباز زده است.»

[illegible]

همه ... واحدی در گفته‌هایشان استفاده می‌کنند، اما منظورواحدی مورد نظرشان نیست. وارهول در علاقه‌اش به‌آدم‌های تصویری شوخی نمی‌کند. این آدمها قسمتی از جامعه‌ای مسلماً ... ... که او آنرا بسیار دوست دارد. بدین ترتیب «ماریسی» هم درست می‌گویـد. وارهول از نقطه نظر جدی سر بازمی‌زند، چرا که اصولاً ضروری نیست که وی چنین‌کاری ... زیرا اگرجدی‌ترین فیلمسازان دنیاعلیرغم میلیون‌ها دلار هزینه‌فیلم‌هایشان میخواستندنظیر وارهول و ماریسی فیلم بسازند ، نمی‌توانستند کیفرخواستی، تا این حد سرد و سیاه درمورد معتادان به مواد مخدر نظیر فیلم «آشغال» بسازند. فیلمی‌که وارهول آنراتهیه و«ماریسی» آنرا فیلمبرداری و کارگردانی کرده است. آن‌ها حتی مجبور نبودند برای ساختن این فیلم نقطه نظر جدی داشته باشند. «جان ویلکاك» نوشته ... است :

« اندی با عینیت نقصان‌ناپذیرش چنـان فیلم‌هائی می‌سازد که گوئی به زنـدگی می‌نگرد.»

وارهول در فیلم‌هـائی مثل «آشغال» و "P.I.G" که شخصاً فیلمبرداری کـرده است، واقعاً به‌زندگی می‌نگرد. نسخه‌ای از زنـدگی که او انتخاب، تدوین، و بازسازی کرده است. در این موقعیت شایـد وسوسه شویم که بدانیم زندگی از نظر وارهول وکارخانه‌اش چه‌معنائی دارد. عقاید متضاد درباره وارهول فراوان است. بسیاری هستند که تمامی کارهای او را مطلقاً بی‌ارزش می‌دانند. ولی اینکه بخواهیم بفهمیم وارهول کیست، نیز می‌توانند تا همان انـدازه منحرف‌کننده باشد. وارهول خاطرنشان کرده شخصیت وی محصول کار خودش است. ولـی آنچه ما بدنبالش هستیم، این‌است که منظور از این حرف از نظر سینمائـی چیست . وارهول درمورد دوربین‌سینما خودآموخته است. دوربین را دقیقاً همان وسائل دست نقاش می‌داند... وسیله‌ای مکانیکی برای دستیابی به‌هدفی... وسیله‌ای که دارای خصوصیت‌های ذاتی خو... است. او متوجه شده است که درفیلم‌های ... و سایر انواع سینمای مستندکه تقریباً تمام ... فیلمبردار متوجه محتوی است، این خصوصیـ... کاملاً آشکار می‌شوند. مثلاً تصویر از ... خارج شده، دوباره بوضوح برمی‌گردد. ... همیشه با مقدارنورمتناسب فیلمبرداری نمی‌... کادر دوربین سرگردان است. نماها ممکن‌است مدتی بسیارکم یا مدتی بسیار زیاد روی ... باقی بمانند. وارهول و ماریسی هردو فکر می‌کنند اگر این خصوصیت بدیهه‌سازی تکنیکی را درآثارخود حفظ‌کنند، به‌قابل‌قبول‌بودن ... در چشم تماشاچی افزوده‌انـد. و بسیاری فیلمسازانی که دیده‌اند «وارهول» با بی‌دقتی تکنیکی آشکار چه‌کارها می‌کند، نیز دارای همین عقیده هستند. ولی هیچ چیز در سینمای وارهول ناشی از بی‌دقتی نیست، همانطورکه هیچ‌یك از فیلم‌هائی که او تابحال ساخته تصادفاً بوجود نیامده است. مدت نمایش، سبك، طرح و شکل نهائی هرفیلمی که وی تابحال ساخته از روی تصمیم قبلی بوده است. واین موضوع خود، او را از غـالب فیلمسازان به‌اصطلاح «زیرزمینی» که فیلم‌هایشان دقیقه به‌دقیقه ازنظر کیفیت تصویری، ریتمی و وضوح بیانی اززمین به‌آسمان رنگ عوض می‌کند، جدا می‌نماید. تمام فیلم‌های وارهول قطع‌نظر ازآنکه چقدر ساده: «امپایر» یا چقدر پیچیده: «دخترهای چلسی» و «اشغال» باشند ، آثاری متعلق به یك سبك هستند و هرگز از ریتم، داستان، تکنیك و نقطه‌نظری ثابت دور نمی‌شوند. مثلاً قطعه‌ی سریع چند فریمی فیلم «کابوی‌های تنها» تأثیری حساب‌شده ودقیق‌بودکه با شروع وتوقف عمدی‌دوربین درلحظات‌معین درطول‌فیلمبرداری صحنه ایجاد شده بود. «ماریسی» تعمداً عدسی زوم را درفیلمبرداری فیلم «اشغال» از وضوح خارج کرد و فیلم «دخترهای چلسی» نیز چنـ... نورپردازی و فیلمبرداری شدکه حداکثر تضاد نوری بدست‌آید. درمورد موضوع «آماتوریسم» وارهول قابل‌توجه است که بدانیم، کارخانه معروف وارهول، استودیوئی است مجهز بسقفی که نور خورشید را منعکس کرده و از نوعی نورپردازی نیمه منعکسه استفاده می‌کند که تعدادی حرفه‌ای‌های سینما از جمله «گیلبی کلوکت» آنرا جالب یافته و ازآن درکارهای خود استفاده‌کرده‌اند.

همانطورکه «ویوا» یکی از ستاره‌ها... وارهول گفته است، ظاهـراً وارهول تکنیـ...

---

۳ ــ این عنوانی بود کـه وارهول به استودیوی فیلمسازی‌اش داده بود ــ م.

هدفی دارد :

«بدون‌آنکه چیزی به‌شما بگوید می‌گذارد بروید جلوی دوربین.»

وارهول این‌کار را در یکی از صحنه‌های «کابوی‌های‌تنها» با «ویوا» کرد. بازیگران [این] صحنه به‌ترتیب دادن یك صحنـه تجاوز [د]سته‌جمعی بخاطر «عصبی‌مزاج بودن» «ویوا» [تر]غیب شده بودنـد، درحالیکه «ویوا» اصلاً چیزی از موضوع نمی‌دانست. بازیگران واقعاً [به] «ویوا» تجاوزکردند و درحالیکه دوربین [ف]یلمبرداری می‌کرد، او را لخت کردند. تقریباً [ه]رکاری که وارهول در فیلم‌هایش می‌کند، از [ر]وی تصمیم قبلی است. فیلم‌هـای او نماینده [ت]جربیات همیشگی او هستند، که درآن‌ها تکنیك [به]کمك تشدید محتوای فیلم‌ها می‌آید. بنظر [و]ارهول دوربین قسمتی از سینمای اوست که [ب]عضی اوقات حوصله آدم را سر می‌برد ولـی [ه]یچ‌وقت نقش ستاره را در سینمای او بعهـده [نمی‌گی]رد.

مثلاً در «**فیلم‌آبی**» موقعیکـه «ویوا» [و] لوئیس‌والدن» باهم حرف می‌زنند وعشقبازی می‌کنند ، دوربین وارهول تکان نمی‌خورد ، [ع]کسی‌اش ازیك‌وضعیت ثابت نمای متوسط به‌جلو [ر]وه نمی‌کنـد و وضوح آن کامل است. قطع [د]ر صحنه وجود نـدارد و توجه‌کامل بیننده [به] محتوای صحنه جلب شده است. در جـامعه [م]تمدن کاملاً سرخورده امروز ما ، عمل ساده [ع]شق‌ورزی یك زن و یك مرد، موانع درونی [و] حضور وسیله مکانیکی دوربین را نادیـده [م]ی‌گیرد، زیرا به بازتاب احساسی این زن ومرد [آزا]دی می‌بخشد وازآن خصوصیت اصلی صحنه بوجود می‌آورد. ما در هیجان زده‌گی‌شان، [خ]جالتشان، حرکات ترغیب‌کننده‌شان، بعضی از [نابس]امانی‌های اجتماعی خود را مشاهده می‌کنیم. [ا]زاین جهت است که فکر می‌کنم عمل این [زن و مرد] دراین لحظه از فیلم خصوصیت شمایلی بخود می‌گیرد.

وارهول خود را به شخصیت فیلم‌هایش [م]ی‌تاباند و می‌گذارد بازیگرانش جملات خودرا [که مناسب ...]ت‌های اصلی داستان فیلم است، [بیا]نماید. هدف او دراین میان خودداری از خلق [ش]خصیت‌های یکسره تصنعی است، و من فکـر می‌کنـم این موضوع با اصرار همیشگـی‌اش [در] مواجهه با واقعیت رابطه داشته باشد. چرا که [اگر] وارهول بجای قوطی‌های صابون کامپبل ... ساختگی وجعلی درنقاشی‌اش ... جای بطری‌های کوکاکولا ... کارش استفاده [می‌ک]رد ، درآنصورت می‌توانست از بازیگران ... کند و به‌آن‌ها ... دهد. اگراشیائی ... یکسره ساختگی

بودند، در این‌صورت دارای هیچ‌گونـه جنبه شمایلی نیز نمی‌بودند. من فکر می‌کنم این اصل شامل فیلم‌های وارهول هم می‌شود. هریك از بازیگران او خصوصیتی کاملاً واقعی از خود بروز می‌دهد که وارهول هرچه در اختیار دارد برای تقویت آن در فیلم بکار می‌گیرد. ودراین خصوصیت واقعی است که قسمت اعظم کیفیت شمایلی شخصیت‌ها نهفته است. باقی موضوع خود فیلم است.

اینجاست که فکر می‌کنم وارهول درسینما خود را از تقلید صرف واقعیت جدا می‌کند، همانطور که در نقاشی هم این‌کار را کرده بود. داستان فیلمش همان رابطه را با شخصیت‌هایش دارد که پرده نقاشی او با محتوای آن. پانصد بطری کوکاکولا در یك نقاشی؟ ، سه الویس پریسلی در حال تیراندازی ؟ مریلین مونروی زرق‌وبرقی‌موطلائی؟ یك‌صندلی الکتریکی‌برنگ قرمز لاکی؟ بله همه آن‌ها با کابوی‌های منحرف و گروههای طرفدار آزادی زن، شخصیت‌های آثـار وارهول جور درمی‌آیند. در هرصورت

وارهول زندگی را درمقابلمان می‌گذارد.

خارج ... او دوازده سال قبل دریافت که مجموعه‌ای از واقعیت‌های شمایلی همیشه درحال‌تغییر درجامعه ما وجود داردکه نمادیگر کابوس میلیون‌ها انسان است. او ... این واقعیت‌ها را جدا کرده و بزرگشان کرد وگذاشت که آن‌ها خودشان حرف بزنند ... ارائه‌اشان داد که ... حقایق‌غیرقابل‌تغییر است. وارهول ... را به‌حیطه سینما هم آورد. ... و اکنون که «پاپ‌آرتیسی» ... او را بعهده گرفته، تصویر ... بعضی‌ها به‌شکلی ... شده ... می‌شود، درحال حاضر علاقه شخصی وارهول به‌سینما ... می‌ماند. آیا واقعاً چنین است؟ ... مبنی بر این عقیده به‌وی اظهارشد گفت:

«ما داریم شروع می‌کنیم فیلم‌های حسی بسازیم.»

نوشته : دنس حی‌سنك

ترجمه : مسعود مدنی

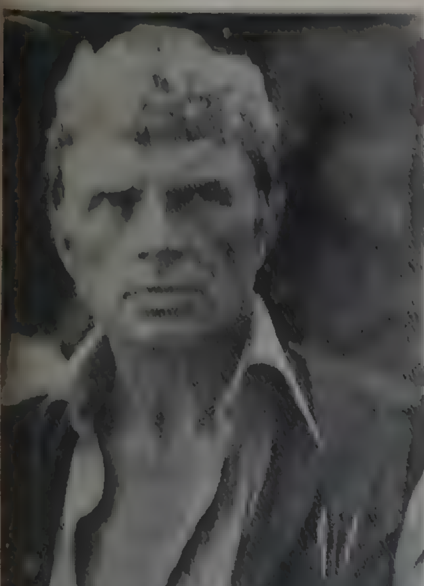


«کابوی‌های تنها» فیلم معروف «اندل وارهول»



هرچ بان "کاسمانوس" در تهران

نمایش فیلم بنفع خیریه

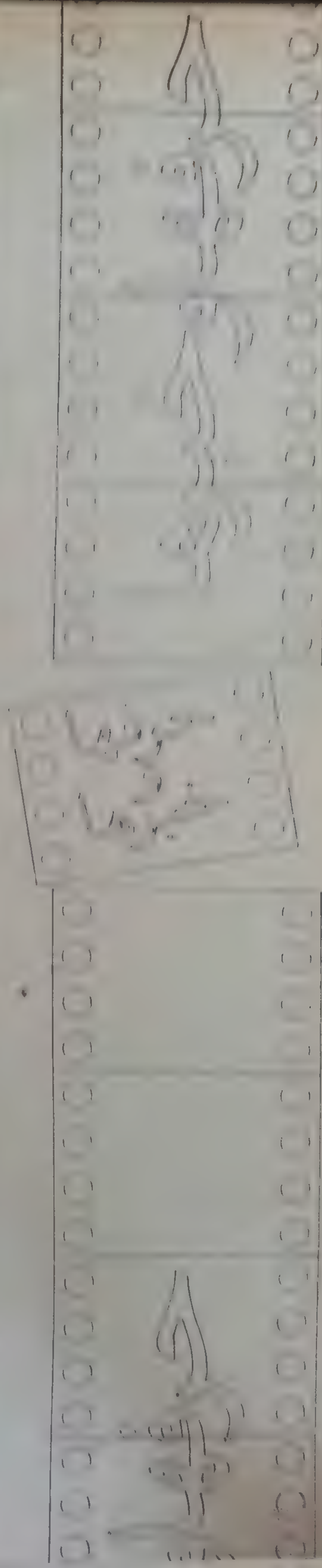


... احساس و ... ها

فیلم تازه ... "کاسمانوس"

هشتمین جشنواره سینمای آزاد ایران

... ۲۶ الی ۳۰ مهرماه ...



...یلم تازه «سهراب شهید ثالث»

«سهراب شهید ثالث» در شهریور ماه ...یلمبرداری آخرین فیلمش «ظلمات» را در آلمان ...پایان رسانید و درحال حاضر «شهید ثالث» ...مشغول تدوین فیلم است.

این اولین فیلم بلند «سیاه وسفید» شهید ...ثالث است وموضوعش درباره یك فاحشه آلمانی ...و تنها فرزندش است.

...ستیوال فیلم‌های کودکان ونوجوانان ...برنامه ویژه دهمین سال



...ژاك تاتی.

دهمین فستیوال بین‌المللی فیلمهای کودکان ...ونوجوانان از یازدهم تا هفدهم آبان‌ماه در سه ...سینمای «شهرفرنگ»، «شهرقصه» و «گلدن‌سیتی» ...برگزار میگردد. امسال بمناسبت دهمین سالگرد، ...فستیوال کودکان و نوجوانان برنامه‌های ...وسیع‌تری تدارك دیده که علاوه‌بر پخش «مسابقه» ...برنامه‌های بهترین فیلمهای سالهای گذشته (شامل ...فیلمهای برنده نه دوره قبل) — بهترین‌های ...کارتون ...کرب ۷٤، لورل وهاردی ومرور آثار «ژاك ...تاتی» از آن جمله‌اند. «فریدون معزی مقدم» ...مدیرعامل این جشنواره ازسال گذشته که عهده‌دار ...این سمت گردیده کوشش پی‌گیری در اعتلای ...سطح فیلمهای فستیوال ونحوه اجرای آن مبذول ...داشته است.

...نتایج آخرین فستیوال سن‌سباستیان

بیست وسومین دوره فستیوال بین‌المللی ...«سن سباستیان» ازسیزدهم تا بیست و چهارم ...سپتامبر ۱۹۷۵ برگزار گردید. جوائز امسال فستیوال «سن‌سباستیان» بشرح زیر به برندگان تعلق گرفت.

جایزه اول: صدف طلائی برای بهترین فیلم بمفهوم مطلق: **پنهان‌کاران** (خوزه لوئیس بورس) اسپانیا.

جایزه دوم: صدف نقره **قاضی و جلاد** (ماکسیمیلیان شل) آلمان فدرال.

جایزه مخصوص هیئت داوران: **چشمان پوشیده** (آندره آس‌کواکس) مجارستان.

جایزه بهترین بازیگر مرد: **آل پاچینو** (بعدازظهر یك روز سگی) آمریکا.

جایزه بهترین بازیگر زن **گلن‌رولندز** (زنی تحت نفوذ) آمریکا.

اطلاعیه

شماره آینده «سینما ٥٤» (شماره بیستم) اختصاص به کاتالوگ جشنواره جهانی فیلم تهران خواهد داشت که شامل اطلاعات لازم مربوط به فیلمهای برنامه‌های مختلف جشنواره به دو زبان فارسی وانگلیسی خواهد بود.

درطول جشنواره نیز «بولتن‌روزانه» به‌زبانهای فارسی وانگلیسی انتشار خواهد یافت.

کاتالوگ وبولتن‌های روزانه چهارمین‌جشنواره جهانی فیلم تهران را می‌توانید از روزنامه فروشیها و سینماهای نمایش‌دهنده آثار جشنواره ومرکز جشنواره خریداری کنید.

برنامه‌های چهارمین‌جشنواره جهانی فیلم تهران

چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران از پنجم الی شانزدهم آذر درتهران (تالار رودکی، سینما پارامونت، سینه‌موند، گلدن سیتی، رادیوسیتی وپولیدور) برگزارخواهدشد وشامل برنامه‌های ذیل است:

مسابقه — جشنواره‌جشنواره‌ها — نمایشهای ویژه (منتخبی ازآثار دوساعته دارای زمینه‌های مستند شاعرانه وخلاقه) — منظر سینمای عرب — فیلمسازی درآمریکای‌لاتین— سرچارلز چاپلین: سینمای السالدوست — سینمای میکلانجلو آنتونیونی—مرور آثارفرانسواتروفو (احتمالاً) — چشم‌انداز بین‌المللی سینمای هنر و تجربه — جنگ فیلم‌های کوتاه ایرانی — فیلمسازان آینده ایران.

دراین دوره ضمن اضافه‌شدن به‌برنامه‌های جشنواره، به‌تعداد دفعات نمایش فیلم نیز افزوده شده‌است که تماشاگران علاقمند بتوانند فیلمهای موردنظر خودرا حتماً ببینند.

مجموع سانسهای امسال بالغ‌بر ۳٦٥ (سال گذشته ۲٥۰ سانس) است.

صحرای تاتارها

«صحرای تاتارها» پس‌از سه سال که قرار بود بکارگردانی «ژان لوئی برتوچلی» باشرکت «ژاك‌پرن» درایران‌ساخته شود، بالاخره‌دراواخر دی‌ماه سال‌جاری بکارگردانی «والریوزورلینی» در ارك بم جلوی دوربین خواهد رفت.

هنرپیشگان فیلم «صحرای تاتارها» برت لنکستر، تلی ساوالاس، ویتوریو گاسمن، ژان لوئی ترنتینیان، جولیانوجما، ترنس استامپ و ژاك‌پرن می‌باشند... هنرپیشگان ایرانی فیلم هنوزمعین نشده‌اند وقراراست «والریوزورلینی» ایفاگران این نقشهارا ازبین بازیگران ایرانی تعیین‌کند.

فیلمبرداری این فیلم قرار است تا پایان بهمن درایتالیا بپایان رسد.

خدایان وحشی

«الیاکازان» درتابستان سال آینده آخرین اثرش‌را براساس سناریوی «کریس کازان» بانام خدایان وحشی درایران جلوی دوربین خواهد برد، بازیگر اصلی این فیلم «آل پاچینو» ست، سایر بازیگران این اثر جمعاً ایرانی خواهندبود.



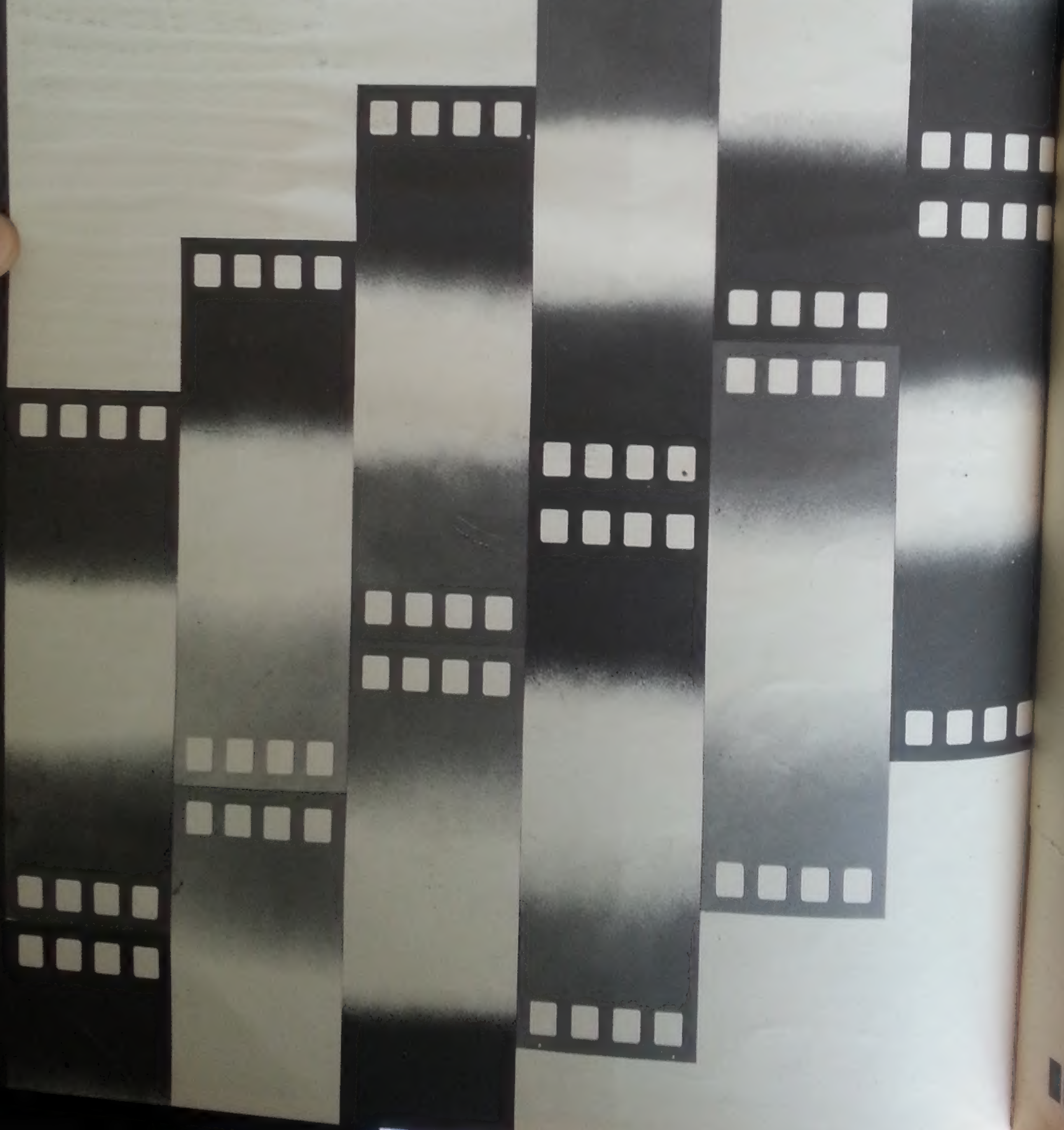
فیلمسازان آینده ایران
IRAN'S FUTURE FILM_MAKERS
IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26. December 7. 1975
چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
November 26_December 7. 1975

چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران
۵ـ۱۴ آذر ۱۳۵۴

جُنگ فیلمهای کوتاه ایرانی

AN IRANIAN SHORT FILM ANTHOLOGY





Canon
FTb
کانن FTb برای آنهائی که بهتر و بیشتر انتظار دار